A. MUÑOZ

CODEX PURPUREUS ROSSANENSIS

DANESI · EDITORE
ROMA

IL CODICE PURPUREO DI ROSSANO

E IL FRAMMENTO SINOPENSE

ANTONIO MUÑOZ

IL CODICE PURPUREO DI ROSSANO

E

IL FRAMMENTO SINOPENSE

CON XVI TAVOLE IN CROMOFOTOTIPIA, VII IN FOTOTIPIA

E 10 ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

DANESI, EDITORE

ROMA, MCMVII

PREFAZIONE

Della grande importanza che ha l'evangelario purpureo di Rossano per la storia dell'arte cristiana, sarebbe superfluo tener parola, poichè il prezioso codice è universalmente noto. Malgrado però il suo alto valore, mancava ancora una riproduzione fedele delle miniature che lo ornano, che permettesse di giudicarlo con sicurezza dal punto di vista dello stile; riproduzione tanto più necessaria in quanto conservandosi il codice in luogo difficilmente accessibile, quasi nessuno lo conosceva.

Senza parlare delle tavole che accompagnano lo studio dei primi scopritori del codice, il Gebhardt e l'Harnack, le quali riproducendo le miniature con disegni a contorni pieni di inesattezze, non dànno alcuna idea dello stile; anche le illustrazioni dell'Haseloff, sebbene tratte da fotografie, sono assolutamente deficienti.

Oggi che l'analisi stilistica ha preso così grande importanza nello studio dei monumenti antichi, un'edizione fedele del Rossanense era necessaria, e già molti studiosi, tra i quali a più riprese il Graeven, ne avevano lamentata la mancanza.

Nel 1905-06 trovandosi temporaneamente il codice esposto nella mostra bizantina di Grottaferrata, non lasciai sfuggire l'occasione favorevole di riprodurlo in modo degno; e col gentile appoggio del Signor Barone Rodolfo Kanzler, ottenni facilmente l'autorizzazione delle autorità ecclesiastiche di Rossano, custodi del prezioso cimelio.

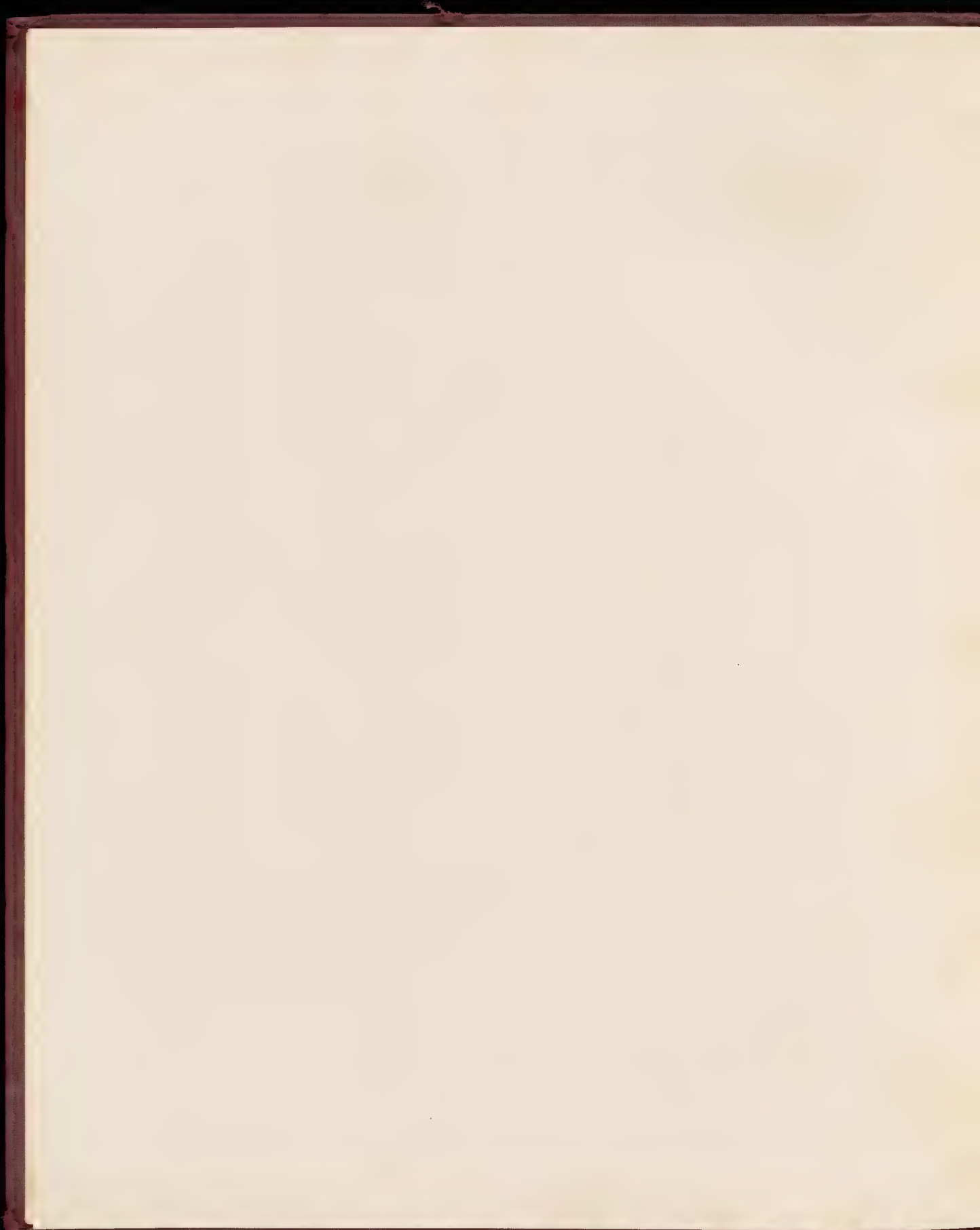
Le tavole in cromofototipia, eseguite con somma cura nello stabilimento Danesi, sono scrupolosamente fedeli all'originale. A differenza dei sistemi più comunemente usati, le nostre tricromie non sono riprodotte da un acquarello, nel quale il pittore *necessariamente altera, se non le forme, il colorito e lo stile del monumento antico;* noi abbiamo tratto le fotografie *direttamente dall'originale*, e quindi la nostra riproduzione è tutta eseguita con *mezzi meccanici,* senza che in nulla vi sia entrata la mano dell'uomo. Degli acquarelli molto sommarii sono stati fatti soltanto per prender memoria dei varii colori, e per poterli confrontare con quelli ottenuti dalle fotografie; durante la riproduzione, le prove sono state più volte confrontate accuratamente con le miniature originali. Solo con questo sistema, nelle riproduzioni delle opere antiche, è garantita l'assoluta fedeltà.

Alle tavole in tricromia pensavo di aggiungere una breve introduzione; ma procedendo nello studio del codice ho dovuto persuadermi che le ricerche precedenti erano in gran parte manchevoli, e che molto c'era da mutare e da aggiungere; la scoperta del frammento di evangelario di Sinope che ha gettato tanta luce anche sul Rossanense permetteva di aprire nuove questioni e di risolvere quelle lasciate insolute dall'Haseloff. Così senza volerlo, giorno per giorno, la breve introduzione si è accresciuta di mole, fino a divenire uno studio piuttosto ampio; trattandosi poi della *prima edizione italiana* del codice Rossanense, ho creduto opportuno di diffondermi un po' largamente nell'appendice, per dimostrare l'importanza che esso ha avuta per la storia dell'arte nostra.

Non mi rimane ora che ringraziare il Sig. Cav. Cesare Danesi che così coraggiosamente ha assunto l'impresa della difficile riproduzione, e il Sig. Giulio Danesi sotto la cui direzione è stata eseguita.

A. M.

Roma, 1 gennaio 1907.

[1] Le tavole fototipiche dell'Haseloff sono ricavate da fotografie di formato 13 per 18, le quali già poco ben riuscite hanno perduto ancora precisione nell'ingrandimento; le tav. III e X sono assolutamente inservibili, la XII è ritoccata; le numerose grinze della pergamena non sono state stirate; l'illuminazione è così varia e instabile che è resa impossibile ogni idea delle luci e delle ombre dell'originale, le iscrizioni sono illegg[illegible]

CAPITOLO I.

DESCRIZIONE DEL CODICE ROSSANENSE E DELLE SUE MINIATURE

I Descrizione del codice.

ULL'EVANGELARIO greco purpureo di Rossano esiste una copiosa letteratura. Il von Gebhardt e l'Harnack pubblicarono, un anno dopo il trovamento, un'edizione delle miniature, riprodotte con disegni a contorni tratti da calchi, corredata di un breve studio critico sul valore letterario e artistico del codice;[1] alcune buone osservazioni aggiunsero il Lamprecht[2] e lo Zucker[3] nelle loro recensioni sulla pubblicazione dei due fortunati scopritori. Un anno dopo l'Ussov ripigliava l'argomento esponendo molte considerazioni per la maggior parte più ingegnose che giuste, e in forma assai slegata; suo merito principale è d'aver rilevato il carattere liturgico delle illustrazioni.[4] Nel 1883 il von Gebhardt[5] dava l'edizione del l'intero testo, aggiungendovi anche nuovi contributi alle questioni della data, della disposizione primitiva dei fogli, e del luogo d'origine del codice; sulla datazione tornò più tardi F. X. von Funck.[6]

Ma del più importante e, pel suo tempo, esatto studio del Rossanense dal punto di vista artistico, spetta il merito ad Arthur Haseloff (1898).[7] Egli per il primo ha dato una descrizione abbastanza completa delle miniature, e le ha ampiamente illustrate dal punto di vista dello stile e dell'iconografia (riportandosi quasi interamente per questo riguardo al poderoso lavoro del Pokrovskij).[8] Le descrizioni che l'Haseloff dà delle miniature sembrano però fatte piuttosto sulle fotografie che sull'originale, in modo che molti particolari sono sfuggiti, altri son stati travisati; una grandissima incertezza regna poi soprattutto nella descrizione dei colori e nella nomenclatura dalle varie parti del vestiario.[9] Non è poi certo da imputarsi al dotto autore, se molte delle principali questioni, qual'è ad esempio quella della patria del codice, sono rimaste dopo il suo lavoro, insolute ed oscure; il continuo progresso della scienza ha fatto sì che in pochi anni molti problemi si son chiariti, e nuove vie si sono aperte all'indagine; così che oggi è possibile giungere a conclusioni assai più sicure di quanto era possibile solo pochi anni fa. Haseloff poi non ha dato alla *Stilkritische Charakteristik*, quell'ampio svolgimento che meritava e che avrebbe portato già forse da allora a risultati importanti

L'opera dell'Haseloff ha avuto naturalmente molte recensioni; del Kraus, dello Strzygowski, del Beissel e di altri,[10] importantissima fra tutte quella di H. Graeven che corregge molti errori in cui è caduto l'Haseloff e contiene nuove e preziose osservazioni.[11]

Le altre opere non dedicate esclusivamente al Rossanense, ma in cui ad esso vien data ampia parte, come son quelle del Kondakov, del Pokrovskij, del Kraus, dell'Ajnalov, dello Strzygowski, saranno citate caso per caso.

* * *

Il codice Rossanense consta di 188 fogli di sottilissima pergamena purpurea[12] di 26 × 30,7 cm., numerati per pagine con inchiostro nero, in tempi moderni; il testo è scritto in doppia colonna in lettere onciali argentee. Il contenuto attuale del codice è il seguente:

Fol. 1. *Superiormente:* Rappresentazione della resurrezione di Lazzaro — *Inferiormente.* I quattro profeti: David, Osea, David, Isaia

[1] *Evangeliorum codex purpureus Rossanensis* (Σ) *litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus. Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher und künstlerischer Wert dargestellt* von OSKAR VON GEBHARDT (Göttingen) und ADOLF HARNACK (Giessen). Leipzig, Giesecke et Devrient, 1880. In fol. con 19 tav. e XLIV pagine. Si citerà per brevità: v. GEBHARDT-HARNACK.

[2] In *Bonner Jahrbücher*, Heft LXIX, 1880, pag. 90-98.

[3] In *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1881, pag. 938-954.

[4] *Миніатюры къ греческому кодексу евангелія VI вѣка, открытому въ Россано*, С. А. Усова in "Древности", Труды императорскаго Московскаго археологическаго общества. 1881 (IX), pag. 37-78. Si citerà: USSOV. L'articolo è ripubblicato nel secondo volume della raccolta delle opere dell'Ussov, Сочиненія. Статьи по археологіи. Москва, 1902.

[5] *Die Evangelien des Matthaeus und des Markus aus dem Codex purpureus Rossanensis, herausgegeben von Oskar von Gebhardt* in *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Litteratur* von O. von GEBHARDT und AD. HARNACK, I Band, Heft 4, Leipzig, 1883. Si citerà v. GEBHARDT

[6] *Die Zeit des Codex Rossanensis*, in *Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft*. 1896 (XVII), pag. 331-343. Il v. Funk è tornato poi sull'argomento in *Kirchengeschichtliche Abhandl. u. Untersuchungen*, I, Padeborn, 1897, correggendo alcune opinioni da lui espresse nel primo articolo.

[7] *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift, in Rossano nach photographischen Aufnahmen herausgegeben* von ARTHUR HASELOFF. Berlin-Leipzig Giesecke und Devrient, 1898, pag. XVI-154, gr. 4° con 15 tavole in fototipia e 14 ill. nel testo. Si citerà: HASELOFF.

[8] *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ*. Н. Покровскаго. *С. Петербургъ*, 1892, in Труды восмого археологическаго съѣзда въ Москвѣ 1890. Si citerà soltanto: POKROVSKIJ.

[9] Molto giustamente uno dei più esperti conoscitori della storia del vestiario cristiano rimprovera all'Haseloff di aver attribuito il nome di *clavus* al *tablion!* J. WILPERT, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, Köln, 1898, pag. 11

[10] KRAUS, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1900, pag. 52-54; STRZYGOWSKI, in *Byzant. Zeitschrift*, 1899, pag. 589-90; BEISSEL, nelle *Stimmen aus Maria Laach*, 1899, pag. 34; RJEDIN, in *Vizant. Vremennik*, 1900, pag. 454-460.

[11] *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1900, pag. 410-429.

[12] Tanto sottile che, come appare anche dalle nostre tavole, le iscrizioni e spesso le tracce delle figure son passate talvolta da un lato all'altro del foglio. Nella tav. VII, par di vedere un fondo più scuro intorno alla miniatura, mentre non è che il fondo della tav. VIII, passato all'altro lato. Si vedano a questo riguardo le note 6 a pag. 2, e 3 a pag. 6

Fol. 1ᵛ. *Sup.:* L'entrata di Cristo in Gerusalemme — *Inf.:* I profeti David, Zaccaria, David, Malachia.
Fol. 2. *Sup.* La cacciata dei mercanti dal tempio — *Inf.:* David, Osea, David, Isaia
Fol. 2ᵛ. *Sup.:* Le vergini sagge e le vergini stolte — *Inf.:* David, David, David, Osea.
Fol. 3. *Sup.:* L'ultima cena e la lavanda dei piedi — *Inf.:* David, David, David, Sofonia
Fol. 3ᵛ. *Sup.*. La distribuzione del pane — *Inf.:* David, Mosè, David, Isaia
Fol. 4. *Sup.:* La distribuzione del vino — *Inf.:* Mosè, David, David, Salomone
Fol 4ᵛ. *Sup* Cristo in Getsemani — *Inf.:* David, David, Giona, Naum.
Fol 5. Frontispizio delle tabelle dei canoni con cerchio portante quattro medaglioni coi busti degli evangelisti, e nel centro l'iscrizione: υποθεσις κανονος της των ευαγγελιστων συμφωνιας.
Fol. 5ᵛ. Vuoto.
Fol. 6. Vuoto.
Fol. 6ᵛ. Prima metà della lettera di Eusebio a Carpiano, entro cornice.
Fol. 7. *Sup.:* La guarigione del cieco nato — *Inf.:* David, Sirach, David, Isaia.
Fol. 7ᵛ. *Sup.:* La parabola del samaritano pietoso — *Inf.:* David, Michea, David, Sirach
Fol. 8. *Sup.:* Cristo innanzi a Pilato — *Inf.:* Giuda restituisce il denaro; Giuda impiccato.
Fol. 8ᵛ. *Pagina intera:* Gli ebrei scelgono tra Cristo e Barabba.
Fol. 9: Indice dei capitoli di Matteo.
Fol. 10-118: Testo del vangelo di Matteo.
Fol. 119: Indice dei capitoli di Marco.
Fol. 120: Vuoto
Fol. 121: Miniatura con l'evangelista Marco in atto di scrivere.
Fol. 121ᵛ: Vuoto.
Fol 122-128: Testo del vangelo di Marco fino alle parole: υστερον δε ανακειμενοις αυτοις τοις ενδεκα εφανερωθη και ωνειδισεν την απιστιαν αυ... (XVI, 14).

Naturalmente tale disposizione non può esser quella primitiva; di più oltre alla mancanza della fine del vangelo di Marco, e di quelli di Luca e Giovanni, anche la parte sopravvissuta del codice mostra di non esser completa. Von Gebhardt e Harnack hanno rilevato tracce di bruciature negli ultimi dieci fogli,[1] così che devesi credere che il resto sia andato preda del fuoco; l'attuale legatura in pelle nera che sembra rimontare al secolo XVII-XVIII, dimostra che l'incendio è avvenuto prima di questo tempo.

Al principio del codice altri numerosi fogli sono andati perduti:[2] prima di tutto è perduto il frontespizio generale;[3] poi un foglio con la seconda metà dell'epistola a Carpiano; i fogli delle tabelle dei canoni alle quali il fol. 5 faceva da frontispizio; il frontispizio del vangelo di Matteo che doveva corrispondere a quello superstite di Marco (fol. 121). Una trasposizione evidente è quella del fol. 7 che doveva trovarsi prima del fol. 1; e del 5 e 6, che dovevano stare dopo la serie delle rappresentazioni.

La disposizione primitiva era forse: fol. 7, 1, 2, 3, 4, 8. Von Gebhardt e Harnack credono che anche tra il 7 e l'1, e il 4 e l'8, ci siano delle lacune, mentre l'Ussov ne dubita; quella che a tutti pare certa è la mancanza di fogli al principio e alla fine della serie delle miniature, perchè sarebbe strano che si cominciasse con la guarigione del cieco e si finisse con l'episodio di Gesù e Barabba.

Per risolvere tutte le questioni relative al numero primitivo delle miniature bisognerebbe poter chiaramente vedere la disposizione dei primi 10 fogli, ma essi sono legati così strettamente che non è possibile un esame sicuro, e la grande fragilità della pergamena rende pericoloso il tentativo. Nello schema di Haseloff il fol. 3 è riunito al 2 e il fol. 4 all'1, senza badare, come nota giustamente il Graeven,[4] che questo è in contradizione con quello che dice il Von Gebhardt, che cioè il fol. 7 è unito all'8, e il 3 al 4. I fogli sono ordinati in quinterni, ma la numerazione comincia col fol. 10 restando esclusi quelli miniati: anche il foglio 120 è isolato, e sta fuori della numerazione a quinterni. Si vede dunque che le pagine miniate furono inserite dopo, e perciò non è possibile dire quante ne possono mancare in principio. Quanto alle osservazioni paleografiche e storiche intorno al testo del vangelo, non possiamo che riferirci agli studî dell'Harnack, e specialmente del v. Gebhardt: quest'ultimo conclude che i limiti entro cui è da porsi il Rossanense, vanno dalla fine del V, al principio del VII secolo, ma che un'analisi più minuta induce a preferire piuttosto la prima che la seconda metà del VI secolo.

Le miniature, tranne quelle a fol. 15 e 16, occupano la parte superiore delle pagine, per un'altezza di circa 8 cm.; esse si delineano, tranne una (tav. VIII), sul purpureo della pergamena; tutte, meno quelle dei fogli 1, 1ᵛ, 4ᵛ, 7, portano una leggenda che ne indica il soggetto o riporta le parole pronunciate da qualcuna delle persone che prendono parte all'episodio rappresentato. Nella parte inferiore di ciascuna pagina son collocati quattro profeti, in piedi, con la metà inferiore del corpo coperta dal rotulo svolto.

Passiamo ora a descrivere le singole rappresentazioni, avvertendo che non daremo notizia dei colori, essendo essi fedelmente riprodotti nelle nostre tricromie.

II. Descrizione delle miniature.

La resurrezione di Lazzaro (Tav. I). — Il terreno sul quale si svolge la scena, è rappresentato, in questa come in tutte le miniature seguenti, da una striscia ondulata. Nel mezzo, più verso sinistra, sta in piedi Cristo con tunica lunga manicata e *imation* che lascia libero il braccio destro; ai piedi ha i sandali, intorno al capo un grosso nimbo crocigero; egli non sta assolutamente immobile, ma il piede destro è sollevato come se stesse per fare un passo innanzi. Cristo è seguito da un gruppo di popolo, avanti al quale stanno due apostoli, entrambi vecchi, riconoscibili al costume (tunica, *imation* e sandali) diverso da quello degli altri che portano alti calzari, tunica e penula. Nel primo dei due vecchi, che gestisce in atto di meraviglia, Haseloff[5] riconosce Pietro, nell'altro di cui vedesi solo la testa, Andrea su questo torneremo in seguito, nell'analisi iconografica. Innanzi al Cristo stanno inginocchiate due donne: Marta e Maria, tutte avvolte nelle loro vesti, con le mani protese coperte dal manto. Nel secondo piano, dietro alle donne è rappresentato un gruppo di spettatori di diversa età; il più vicino, si volge al Cristo muovendo la destra in gesto di meraviglia, gli altri si volgono invece a destra dove c'è il sepolcro di Lazzaro. Questo è formato da una caverna pietrosa[6] nel cui interno sta in piedi la mummia di Lazzaro, tutta avvolta nelle fasce, col solo viso scoperto; presso Lazzaro sta un servo in tunica corta, che tiene ritta con la sinistra la mummia, e muove la destra in gesto di meraviglia;[7] il suo volto è coperto a metà dal davanti della tunica rialzata, per difendere il naso e la bocca dal fetore del cadavere. Altri due servi con lo stesso costume volgon le spalle alla grotta allontanandosene; uno si porta la destra

[1] Non solo gli ultimi dieci, ma tutti i fogli del codice pare siano stati soggetti all'azione del fuoco perchè la pergamena, che essendo sottilissima dovrebbe essere anche molle e pieghevole, è invece indurita e friabile. Tutto il codice poi è danneggiato dall'umidità che ha mutato variamente il fondo purpureo dei fogli, e ha annerito l'argento della scrittura.

[2] v. Gebhardt, pag. XV.

[3] Il fol. 5, come dice la scritta posta nel cerchio, non può essere il frontispizio dell'intero codice, ma solo delle tabelle dei canoni.

[4] *Götting. gel. Anzeigen*, 1900, pag. 414.

[5] Haseloff, pag. 18.

[6] Sulla grotta si vede la traccia del fogliame di un albero che è invece dipinto sul verso del foglio nella scena dell'entrata di Cristo a Gerusalemme e trasparisce per la sottigliezza della pergamena; v. Gebhardt-Harnack, nel loro disegno (tav. I) pongono l'albero sulla grotta; il Venturi (*Storia dell'arte italiana*, I pag. 370) scrive « Sopra alla grotta due fanciulli colgono frutta su di un albero ».

[7] Ad Hasseloff (pag. 19) pare che questa mano sia *protesa, come se volesse, come in tante altre rappresentazioni dello stesso soggetto, afferrare l'estremità delle fasce per sciogerle* Ma questo non appare affatto; la mano sta invece nell'identica posizione di quella dell'apostolo Pietro nello stesso quadro, quindi il gesto esprime meraviglia, o emozione viva.

al capo in atto di dolore o di sofferenza e avanza la sinistra, stando col busto chinato in avanti; l'altro anche un po' chinato, apre le mani in gesto di meraviglia e volge il capo verso Lazzaro.

Haseloff vede rappresentati nella miniatura due momenti: nel primo le due sorelle chiamano Cristo in aiuto, nel secondo Lazzaro risuscita, ma questo non corrisponderebbe esattamente al racconto del Vangelo (Giov., XI, 1-45) in cui prima del miracolo soltanto Maria si getta ai piedi del Cristo. Non sono due momenti che l'artista ha riunito in una rappresentazione, ma un momento solo, e precisamente quello successivo alla resurrezione di Lazzaro. nei sarcofagi di Roma, nel codice di Gregorio Nazanzieno (Paris. gr. 510), anche quando ci son le donne inginocchiate, Cristo guarda Lazzaro a cui dà ordine di uscire. Si noti poi che nella nostra miniatura anche la parte a sinistra del Cristo è strettamente collegata colla resurrezione di Lazzaro, perchè le persone che seguono il maestro (Pietro in ispecie) guardano verso la grotta da cui esce la mummia. Lazzaro già si è levato, e perciò il Cristo non guarda più lui ma le donne che gli sono prostrate ai piedi.

L'entrata di Cristo in Gerusalemme (Tav. II). — A destra sorge la città di Gerusalemme, con mura color cenere, merlate, con due torri quadrate sormontate da terrazze, con porta aperta, ad arco rotondo, a un trave che attraversa l'arco, è attaccata una tenda di cui si vedono solo le parti delle pieghe in risalto Nell'interno si elevano due case e un edificio in forma di alta torre con frontone triangolare, e cupola turchina a squame: il corpo della torre è fasciato da bande rosse che si incrociano; la porta è aperta; una tenda azzurra è sollevata da un lato. Dalle finestre della casa più alta spor gono tre fanciulli, due hanno tuniche rosse e il terzo azzurra; un altro busto di fanciullo in tunica azzurra, sporge al disopra della porta della città: tre dei fanciulli avanzano la destra in cui stringono un ramo di palma. Al di fuori, avanti alla porta, stanno quattro fanciulli biondi con tuniche corte, portando rami di palma sollevati (uno di essi con un gesto vivacissimo si volge incitando il compagno vicino); più a sinistra sta fermo un gruppo di uomini di diversa età, tutti portanti il ramo di palma, tranne il primo verso destra. Avanti al gruppo due giovani, chinandosi, depongono sul terreno due tuniche, proprio innanzi alla cavalcatura su cui viene il Cristo. L'asino porta come sella un drappo aureo; Cristo siede a guisa delle donne, con le due gambe da un lato, e guarda verso destra; tiene nella sinistra un rotulo chiuso e leva la destra nel gesto di chi parla; le redini poggiano sul collo dell'asino. Dietro sorge un albero sottile con larga corona di foglie; su esso stanno due fanciulli che staccano dei rami. In basso dietro a Cristo camminano verso destra due uomini, un giovane imberbe e un vecchio calvo e barbato, che parlano tra loro guardandosi: essi son certo due discepoli. La rappresentazione risponde a Matteo e a Marco, ma non completamente perchè solo Giovanni ha il particolare delle turbe che vanno incontro al Cristo portando rami di palma; la presenza dei fanciulli è spiegata da Matteo (XXI, 15-16).

La cacciata dei mercanti dal tempio (Tav. III). — Iscrizione in alto: περι των εκβληθεντων εκ του ἱερου.[1] A sinistra s'innalza una porta sostenuta da due pilastri, coperti da un tetto triangolare, con tegole; dal timpano pende una corta tendina frangiata ed ornata. Dalla porta, verso destra si eleva un portico formato da tre colonne (le prime due non chiaramente visibili, stando nell'ombra; la terza scanalata, sormontata da un capitello corinzio) sulle quali posa un tetto basso a tegole. Tra le due colonne centrali sta in piedi Cristo nel suo consueto costume, egli è volto a sinistra verso due uomini in piedi, con chitone e *imation*, entrambi vecchi con lunga barba e capelli bianchi; il primo parla al Cristo, levando la destra con un gesto che non può indicare che il parlare, l'altro porta la destra al mento, gesto caratteristico dell'attenzione e della preoccupazione: entrambi tengono la sinistra sotto all'*imation*. Cristo alza la destra parlando, e tiene nell'altra mano una lunga sferza fatta di corde intrecciate, che innalzandosi un poco si curva poi ad arco;[2] di tale sferza di cordicelle (φραγέλλιον ἐκ σχοινίων) parla solo Giovanni (II, 15). A destra del Cristo son rappresentati i mercanti che si allontanano in fretta. Più vicino, tra le due colonne del portico è un vecchio barbato, che fugge curvandosi, quasi per schivare un colpo di frusta; egli veste tunica cinta manicata e calzari alti fin quasi al ginocchio; porta il suo banco di cambiatore su cui stanno alcune monete e volge il capo verso Cristo, a terra sta una tavoletta coperta di tondini neri disposti in fila regolarmente, che l'Haseloff prende per monete; ma il Graeven osserva bene che si tratta invece di un *abacus*, o tavoletta da contare;[3] accanto c'è una borsetta di cuoio aperta dalla quale escono monete.[4] Vicino alla colonna un giovane con corta barba si allontana con calma, portando con le due mani un grosso vaso, e volgendo la testa verso Cristo; sul davanti un giovane con tunica cinta non manicata, punta in terra i piedi scalzi cercando di trascinar via un caprone restìo, afferrandolo per le corna e per le orecchie, mentre pure guarda Cristo. Dietro a lui un altro giovane cammina precipitoso verso destra portando nella sinistra una gabbia aperta in cui sta una colomba, e levando la destra in alto verso un'altra colomba che vola in aria; mentre volge il viso verso l'uomo che porta il banco. Infine più a destra camminano due grossi buoi gibbosi, guidati da un giovane in tunica non manicata, che sta nel secondo piano, e tiene nella destra un bastone; nel primo piano vanno nella stessa direzione due pecore e una capra.

Chi sono i due vecchi che parlano con Cristo?

Harnack li spiega come due sacerdoti coi quali, secondo Matteo (XXI, 15-16), Cristo parla dopo cacciati i mercanti; Ussov,[5] secondo Giovanni (II, 14-22), vede nella scena il discorso di Cristo intorno alla distruzione del tempio; ma la spiegazione non regge, perchè questo discorso Gesù lo tiene con Ebrei; Lamprecht[6] vuol riconoscere qui l'illustrazione del Vangelo di Luca (XIX, 46) in cui Cristo rimprovera senza scacciare; ma Luca fa parlare Cristo ai mercanti, non ai sacerdoti, e poi tale spiegazione poteva reggere solo fino a che si credeva Cristo rappresentato senza la frusta, mentre come noi abbiamo notato egli la porta. Noi proponiamo un'altra spiegazione, che pare la migliore ove si tenga conto del valore liturgico delle illustrazioni del Rossanense, che malgrado l'opposizione dell'Haseloff, noi crediamo indiscutibile. Ammesso tale valore, la scena della cacciata va riferita, come in seguito vedremo, al lunedì santo in cui si legge l'evangelo di Matteo XXI, 18-43. e quindi sarebbe posta ad illustrazione delle parole di Matteo XXI, 23-27, in cui i sacerdoti domandano a Cristo: « *Con quale autorità tu fai queste cose?* » ecc E così si chiarisce bene tutta l'intera rappresentazione, e si spiega perchè l'episodio della cacciata dei mercanti non occupi il posto principale nella miniatura: essa è posta ad illustrare il dialogo di Cristo coi sacerdoti *dopo la cacciata dei profanatori;* e infatti vi è *rappresentato un momento successivo:* i mercanti già si allontanano e Cristo allora si volge ai sacerdoti.

Le vergini sagge e le vergini folli (Tav. IV). — Iscrizione in alto. « Περι των ι παρθενων ». La scena è divisa in due parti da una porta vista in scorcio, con stipiti, e battenti ornati a cassettoni. A sinistra, all'esterno, stanno le cinque vergini folli, con tuniche lunghe e manti di vario colore la prima batte con la destra alla porta e tiene la fiaccola quasi spenta poggiata sulla spalla sinistra; le due che vengono dietro portano nella sinistra l'ampollina dell'olio vuota e nella destra le fiaccole semispente; la quarta è più indietro e non si vedon le sue mani; la quinta ha gettato a terra la fiaccola, e leva la destra per portarla al mento nel gesto caratteristico del dolore, mentre tiene nell'altra mano l'ampolla. Nell'interno (che secondo il valore simbolico della parabola è rappresentato come il paradiso), dietro alla

[1] Questa iscrizione, come le altre delle tav. IV e V (a destra), è rimasta indecifrabile per l'Haseloff (pag. 136, nota 30). Nelle iscrizioni successive egli pone tra uncini molte parole che si leggono invece chiarissimamente. Vedremo poi come tanto il v. Gebhardt-Harnack, quanto l'Haseloff hanno tralasciato di trascrivere le iscrizioni dei rotuli dei profeti, che, sebbene con qualche difficoltà, si leggono tutte con sicurezza.

[2] Nè v. Gebhardt-Harnack, nè Haseloff l'hanno osservata' Haseloff scrive che Cristo tiene *die Linke am Mantel* (pag. 22).

[3] *Götting. gel. Anzeigen*, 1900, pag. 412. Un simile *abacus* porta in mano Costantino nel rilievo dell'arco rappresentante l'elargizione del denaro, riprodotto ne *L'Arte*, 1898, pag. 91. Si veda anche Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, 2ª Aufl., pag. 101

[4] Il Graeven, loc. cit., la confronta con una figurata nella capsella eburnea del British Museum, Garrucci, tav. 446, 2.

[5] Ussov, pag. 45.

[6] Lamprecht, op. cit., pag. 95.

porta sta lo sposo in figura di Cristo, che col capo un po' inclinato, tenendo la sinistra avvolta nell'imation, leva la destra in atto di parlare. Dietro a lui vanno verso destra le cinque vergini sagge in bianco costume, tutte con la fiaccola accesa e levata nella destra; tre di esse portano nella sinistra le ampolle, nel cui interno c'è a metà l'olio dipinto in oro; le altre due hanno la sinistra non visibile. Dietro ad esse, nel fondo, c'è una foresta di alberi coronati di nero fogliame, in cui spiccano dei frutti rossi; all'estremità destra da una roccia scendono quattro fiumi, che in basso si riuniscono insieme.

Come è noto la parabola trovasi soltanto in Matteo (XXV, 1-13).

L'ultima cena e la lavanda dei piedi (Tav. V). — Iscrizione in alto: *Αμην λεγω υμιν οτι εις εξ υμων παραδωσει με* (Mat. XXVI, 21; Marco, XIV, 18). Le due scene sono separate: a sinistra la cena; a destra la lavanda. A una tavola in forma di semicerchio, intorno alla quale sta un cuscino diviso in dodici posti, stanno Cristo e i dodici apostoli, stesi sui loro letti. Dalla tavola e dai letti laterali pendono sul davanti tre drappi dorati, con un uccello nel mezzo per decorazione; il piano orizzontale è di marmo con venature; nel mezzo c'è un grande vaso aureo, e ai lati due pani. Alla estremità sinistra sta Cristo disteso supino nel suo letto, col busto sollevato e la mano destra protesa nel gesto d'indicare verso uno dei discepoli che intinge nel vaso. Intorno alla tavola stanno i dodici apostoli, di differenti età; il sesto intinge nel vaso ed è perciò riconoscibile per Giuda, secondo il racconto di Matteo e Marco.

Il dodicesimo apostolo, che sta all'altra estremità, ed è, come Cristo, interamente visibile, non sta supino come il Maestro, ma piegato da un lato volgendo il dorso al riguardante; degli altri vedesi solo il busto, e di due il braccio destro su cui poggiano il mento. La rappresentazione segue i racconti di Matteo (XXVI, 20-25) e Marco (XIV, 17-21), che sono identici.

Nella scena della *lavanda dei piedi*, che porta superiormente l'iscrizione sfuggita all'Haseloff[1]: *Λεγει αυτω μη νιψης τους ποδας μου εις τον αιωνα* (Giov. XIII, 8), si vede Cristo che inchinato lava i piedi di un apostolo immersi in un bacino; evidentemente l'apostolo è Pietro che pronuncia le parole dell'iscrizione e protende in avanti le braccia; Cristo è cinto di un asciugatoio e ha il mantello abbassato giù dalle spalle, secondo le parole di Giovanni (*καὶ τίθησιν τὰ ἱμάτια, καὶ λαβὼν λέντιον διέζωσεν ἑαυτόν.* XIII, 4). Dietro stanno gli altri undici apostoli; uno tra essi vecchio e calvo (lo stesso che nell'ultima cena siede più vicino a Cristo) parla, aprendo le mani, agli altri dieci che stanno tutti volti verso di lui e lo guardano, così che il gruppo di Cristo e Pietro rimane quasi isolato. Di questa strana disposizione finora non osservata dagli illustratori del codice, vedremo poi la spiegazione probabile.

Come è noto, l'episodio della lavanda si trova solo in Giovanni (XIII, 4-12), da cui è ispirata la miniatura.

La distribuzione del pane (Tav. VI). — Iscrizione superiore: *Λαβων αρτον ευχαριστησας εδωκεν αυτοις λεγων τουτο εστιν το σωμα μου* (Luca, XXII, 19). Sulla solita striscia di terreno, sta a sinistra in piedi Cristo, egli tiene nella sinistra un pezzo di pane e con la destra ne dà un altro pezzo a un giovane apostolo che si china sulla mano del maestro protendendo le sue, che tiene incrociate una sull'altra in modo che la destra poggia sulla sinistra e passa tra il pollice e l'indice, per ricevere il pezzo di pane. Un altro giovane apostolo, nel secondo piano, leva le mani in alto pregando; un terzo, barbato, avanza le mani sotto l'imation che ha sollevato comprendone le due spalle; altri due giovani seguono in uno stesso atteggiamento, curvando cioè un poco il busto e aprendo le mani; l'ultimo protende le mani sollevandole: Harnack lo crede Giuda.

La distribuzione del vino (Tav. VII). — Iscrizione in alto: *Λαβων ποτηριον ευχαριστησας εδωκεν αυτοις λεγων τουτο εστιν το αιμα μου.* La rappresentazione corrisponde alla precedente: a destra sta Cristo e tiene con le due mani la coppa con liquido rosso;[2] Pietro s'inchina a bere mettendo le labbra al calice, mentre protende le mani[3] quasi per sostenere il calice se sfuggisse a Cristo. Dietro a Pietro, nel secondo piano sta un altro apostolo, giovane, col capo abbassato e la destra protesa verso il calice; segue un altro giovane con le mani sotto l'imation; quindi il calvo Giovanni con le mani allargate ai due lati del corpo, e infine Andrea e un altro apostolo, pure nel medesimo atteggiamento. In questa miniatura i colori sono molto più scuri perchè il verso del foglio è dipinto in nero.

Gesù in Getsemani (Tav. VIII). — La scena avviene in una notte serena. In basso si vede un paesaggio formato di rocce; al disopra la tenebra, rappresentata dal fondo nero, e in alto il cielo, striscia turchina con piccole stelle e un quarto di luna.

A sinistra, tra le rocce, appare Cristo, che si china e tocca con la destra la spalla di uno dei tre apostoli che dormono tranquillamente, facendosi cuscino col braccio. Cristo tiene la sinistra sotto l'imation. Tra gli apostoli si riconoscono Pietro e Giovanni, il terzo quindi dev'esser Giacomo, ed è giovane coi capelli neri.

A destra sulle rocce sta inginocchiato Cristo, tutto avvolto nel suo imation, con le braccia protese e poggiate in terra, e il capo, che quasi tocca le mani; atteggiamento di fervida preghiera.

La rappresentazione corrisponde a Matteo (XXVI, 36-46), e a Marco (XIV, 32-42).

La guarigione del cieco nato[4] (Tav. XI). — Nel mezzo sta Cristo che tocca con l'indice e il medio della destra l'occhio chiuso del cieco, il quale si china avanti a lui e gli tocca la mano; contro il suo petto è puntellato il bastone. Dietro al Maestro stanno due discepoli, uno è Andrea; l'altro un giovane, con le mani sotto l'*imation*.

A destra si rivede il cieco avanti a una vasca quadrata, piena d'acqua; egli si porta le mani al volto lavandosi; il suo occhio destro è aperto, e pare ch'egli si lavi il sinistro. Intorno alla vasca sta un gruppo di uomini e donne di diversa età, che gestiscono con la destra, in segno di meraviglia; gli uomini portano la penula, le donne hanno il capo coperto da un fazzoletto. L'uomo che è più avanti nel gruppo, immerge la destra nell'acqua; non è improbabile ch'egli rappresenti il padre, e la donna alla sua destra la madre del cieco, dei quali si fa menzione in Giovanni (IX, 2-3).

La rappresentazione corrisponde a Giovanni (IX, 1-7).

La parabola del samaritano pietoso (Tav. XII). — Al disopra si legge l'iscrizione: *Περι του εμπεσοντος εις τους λῃστας.* — A sinistra sorge la città di Gerusalemme, con la porta aperta in forma d'arco tondo, con torri quadrate all'esterno; nell'interno si vedono case, una delle quali coperta da cupola, e una specie di anfiteatro a semicerchio con coronamento rosso: dietro alla città si elevano delle chiome d'alberi che paion cipressi. Nel mezzo della miniatura è steso a terra un uomo nudo, sanguinante, che si fa guanciale del braccio destro. A sinistra il Cristo nel solito costume, si china sul giacente avanzando le braccia per sollevarlo; a destra un angelo nimbato e alato, stando in piedi, porge sulle mani coperte dal manto, un vaso aureo che deve contenere qualche liquido ristoratore. Più a destra si vede un asino (proprio nell'identica positura che ha l'altro nell'entrata di Cristo a Gerusalemme, Tav. II), sul quale siede l'uomo ferito completamente nudo,[5] un drappo bianco serve da sella; le redini giacciono sul collo dell'asino.

Avanti va Cristo che tiene la sinistra protesa, ma sotto il mantello, e con la destra dà qualche cosa in mano al locandiere, un vecchio che protende la destra mentre con la sinistra tiene due libri con coperture rosee che nè i primi editori del codice, nè Haseloff, hanno veduto. Sopra la testa del vecchio si vedono poi due strisce orizzontali, una bianca e una superiore rossa di cui non appare bene il significato,[6] potrebbero forse rappresentare

[1] Vedi la nota 1 a pag. 3.

[2] Non osservato da Haseloff (pag. 26) e non visibile nella sua riproduzione.

[3] Non una sola come pare ad Haseloff (pag. 26).

[4] Rimandiamo a più tardi la descrizione delle tav. IX e X, per non interrompere la serie delle storie evangeliche.

[5] Nella riproduzione di v. Gebhardt-Harnack (tav. XIII), è posto intorno ai lombi del ferito un panno che non esiste nella miniatura, e il suo braccio destro posato sull'asino è divenuto uno svolazzo del panno! Anche Haseloff (pag. 28) scrive che il ferito è cinto da un panno.

[6] Nè v. Gebhardt-Harnack, nè Haseloff, l'hanno osservate.

l'architrave di una porta, sormontato dal tetto rosso, e posto ad indicare l'albergo; il foglio è guasto e mancante e non è possibile sapere quello che c'era più verso destra. I libri posti in mano all'oste rendono certa l'ipotesi di v. Gebhardt e Harnack, ch'esso abbia qui un valore simbolico,[1] come l'aveva anche presso i padri della chiesa.

La rappresentazione corrisponde a Luca X, 30-35.

Cristo avanti a Pilato. (Tav. XIII). — Iscrizione in alto a sinistra: Και δησαντες αυτον απηγαγον και παρεδωκαν Πιλατω τω ηγεμονι (Matt. XXVII, 2). La miniatura è circondata da una linea turchina che parte dalle due estremità del terreno. Nel mezzo si eleva il trono di Pilato, con larga spalliera quadrata, coperto di panno azzurro, e con grande cuscino. Pilato, calvo e barbato, con tunica e clamide, tiene la sinistra sul ginocchio nascosta dalla clamide, e nella destra stringe un rotulo chiuso che punta contro il mento: egli guarda verso sinistra. Dietro al trono, ai due lati, sopra un rialzo non visibile, stanno due giovani con cerchi di metallo al collo, i quali reggono, uno con la destra e l'altro con la sinistra, per fare simmetria, i fusti di due *signa*. Questi portano in alto due tabelle quadrate, in cui, su fondo turchino, si disegnano su ciascuno due busti imperiali. Avanti al trono è una tavola bassa coperta di drappo frangiato, sul davanti del quale vedonsi di nuovo i due aurei busti imperiali: sulla tavola c'è un calamaio e tre stili per scrivere. Da sinistra si avanza Cristo nel solito costume, con le mani nascoste sotto il mantello; egli guarda il più vecchio dei due uomini che lo precedono, il quale volge a lui il capo e gli parla come dimostra il gesto della mano destra; il più giovane leva invece la mano verso Pilato con vivacità: essi sono certo due sacerdoti che accusano Cristo (come dimostra la loro strettissima somiglianza con i due sacerdoti a cui Giuda restituisce il denaro, figurati in basso nella stessa pagina); ambedue tengono la sinistra sotto il mantello. Dall'altro lato del trono, a destra stanno cinque uomini di varia età, che guardano Cristo; essi sono funzionari romani, come indica il costume, identico a quello di Pilato; tutti tengono le mani sotto la clamide.

Pentimento e morte di Giuda (Tav XIII). — Iscrizione sotto la miniatura' ϊδων δε ϊουδας οτι κατεκριθη μεταμεληθεις αποστρεψεντα λ α[ργυρια] τοις αρχιερευσιν λεγων ημαρτον παραδους αιμα αθωον οι δε [ειπον] τι προς ημας και απελθων απηγ[ξατο] (Matt. XXVII, 3-5). A sinistra sorge un baldacchino formato da quattro colonne venate, con basi quadrangolari e capitelli con foglie di acanto spinoso, portanti una cupola esternamente coperta di tegole, internamente decorata con cassettoni e rosoni alternati. Sotto il baldacchino siede, in una sedia di paglia con alta spalliera, uno dei sacerdoti, vecchio, barbato, che si ritrae indietro volgendo il capo e avanzando le mani in atto di ripulsa; avanti alla sedia è uno sgabello di legno. Per non coprire la figura del sacedote, una delle colonne del baldacchino è collocata più indietro, invece che al suo posto naturale. Alla sinistra del vecchio, fuori del baldacchino sta in piedi l'altro sacerdote più giovane,[2] di cui si vede solo la parte superiore, il quale leva la destra parlando e guardando verso Giuda che si avanza da destra curvandosi e portando raccolti nell'imation sulle due mani i trenta denari, alcuni dei quali cadono a terra

Nella parte destra è figurata la morte di Giuda. Al ramo di un esile albero di ulivo è impiccato Giuda con una corda che gli stringe il collo con nodo scorsoio bene visibile; le braccia stanno abbandonate lungo i fianchi; le maniche del chitone sono rimboccate fino al gomito; l'imation lascia libere le spalle cingendo solo la parte inferiore, e ricade in basso.

Gli Ebrei scelgono tra Cristo e Barabba (Tav. XIV). — L'iscrizione in alto suona così: Μαθων δε πιλατος οτι εκ της εξουσιας ηρωδου εστιν ανεπεμψεν αυτον προς ηρωδην οντα και αυτον εν ιεροσολυμας εν ταυταις ταις ημεραις (Luca, XXIII, 7). Haseloff osserva, a ragione, che tutta la pagina rappresenta una sola scena, contro von Gebhardt-Harnack, che ce ne vedono due: «Pilato che detta la lettera ad Erode» e «Cristo e Barabba», fondandosi sulla iscrizione superiore, che certo è errata. Nessuna delle due scene di per sè avrebbe senso.[3] Un argomento assai importante, non invocato dall'Haseloff, per dimostrare che si tratta di una sola scena, è questo: che la parte superiore non poggia sopra una striscia di terreno, ma c'è solo una sottile linea ai due lati per collocarvi sopra le figure, linea che non passa sotto al trono di Pilato. Nel foglio precedente (Tav. XIII), dove invece si hanno due storie distinte, sotto alla superiore corre un'alta striscia di terreno che naturalmente passa anche sotto al trono.

Nel mezzo è figurato, nel solito modo, il trono; Pilato guarda verso destra; egli agita la destra parlando e tiene con la sinistra, per l'estremità, il rotulo puntato sul ginocchio. Accanto al trono, a destra, c'è un giovane funzionario (con tunica, clamide e alti calzari), che scrive con uno stilo su un dittico incorniciato di legno; ai suoi piedi stanno due rotuli. Ai due lati, in semicerchio, stanno due gruppi di uomini di diversa età, alcuni con tunica e imation, altri con penula; quasi tutti avanzano le destre con vivacità, come appoggiando col gesto una parola pronunciata vibratamente. Nel piano inferiore, a sinistra sta Cristo in piedi, eretto con la persona, in atteggiamento solenne; egli sta tra due funzionari vestiti nel solito costume: quello a sinistra tiene in mano un fascio di verghe, quello di destra si vede dal dietro e volge il viso in profilo verso Cristo.

A destra Barabba (Βαραββας), nudo, con solo panno intorno ai lombi, con le mani legate dietro il dorso e i piedi incatenati, si torce, volgendo il il capo con capelli e barba irsuti; dietro di lui un servo in tunica corta manicata, lo tien fermo o forse gli scioglie le mani, perchè il popolo chiede libero il manigoldo; un altro servo, avanti a Barabba, tiene in mano una corda che è legata intorno al collo del ladro,[4] mentre guarda in alto verso Pilato come per aspettarne gli ordini

Frontespizio delle tabelle dei canoni (Tav. IX). — L'iscrizione è racchiusa da una cornice rotonda, formata di quattro ellissi curvate, che s'incrociano insieme. I quattro anelli d'incrocio, aventi per contorno un nastro aureo, formano quattro medaglioni, ognuno dei quali porta il busto di un evangelista su fondo turchino. Tra l'uno e l'altro medaglione l'interno della cornice è ornata di ventagli coprentisi a metà l'uno con l'altro, di vari e vivissimi colori. Gli evangelisti son tutti nimbati, reggono con la sinistra il libro chiuso, con copertura aurea, e levano la destra, alzando, l'indice e il medio e abbassando orizzontalmente verso il pollice l'anulare e il mignolo.

Vestono tunica bianca e imation che si vede solo sulla spalla sinistra. Fuori della cornice, accanto a ciascuno è scritto il nome abbreviato: Matteo (Ματθαι) in alto, Marco (Μϛ) a sinistra, Luca (Λϛ), hanno capelli e barba neri, Giovanni (Ιω), è vecchio.

Cornice dell'epistola di Eusebio (Tav. X). — La metà superstite dell'epistola è incorniciata da una fascia aurea a contorni neri. Nei punti di mezzo delle quattro strisce c'è una rosetta aperta, con le foglie rosee e il bottone bianco nel mezzo; ai quattro angoli quattro piccoli canestri contenenti qualcosa non riconoscibile, di color roseo; nelle fasce laterali, per ogni lato, due steli che portano fiori rosei in forma di gigli. Nella striscia superiore ai due lati della rosetta ci son due colombe nere affrontate, con ali bianche e con nastri svolazzanti intorno al collo; in quella inferiore, due piccole anitre nella stessa posizione.

Marco evangelista (Tav. XV). — Iscrizione in alto: Μαρκος. L'evangelista siede sotto un'alta costruzione architettonica. Su due colonne poste sopra basi a tre gradini, poggia un architrave aureo, sul quale sorgono ai

[1] v. Gebhardt-Harnack (pag. xli) attribuiscono tale valore nel Rossanense alla figura dell'oste a causa dell'abito bianco. Infatti come la nostra riproduzione fa veder chiaramente, egli veste chitone turchino e imation biancastro, come portano gli apostoli, costume diverso da quello degli israeliti.

[2] Haseloff (pag. 33) si sbaglia scrivendo che il sacerdote giovane sta seduto sulla stessa sedia del vecchio. Si vede benissimo la curva che fa la spalliera della sedia, che è stretta, e per una sola persona; il sacerdote giovane non solo sta in piedi, ma fuori del baldacchino. Anche v. Gebhardt-Harnack (pag. xlii) commettono lo stesso errore.

[3] Haseloff porta bene, come esempio di una sola scena posta in due piani soprastanti, il noto dittico di Probiano della Biblioteca di Berlino.

[4] Nell'identica maniera è legato Cristo condotto al Calvario nel salterio serbo della biblioteca di Monaco, del secolo xv, ma derivante da antichi modelli orientali. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, ecc. *Denkschriften d. k. Akademie d. Wissenschaften in Wien*, Band LII, 1906, tav. XXIV, pag. 42.

due lati due piramidi, e nel mezzo una grossa conca. Le piramidi son sormontate da globi dorati, la conca porta strisce alternate rosse, auree, turchine. Al disotto dell'architrave si aprono lateralmente due finestre,[1] chiuse a metà da tendine rosse che le attraversano diagonalmente; dalle finestre s'intravede il cielo a strisce che vanno dall'azzurro al turchino; il pilastro tra le finestre e tutta la parte inferiore sotto la conca, son dipinti in turchino; forse questo fondo di diverso colore rappresenta l'abside curva, o è una tenda stesa.

Sul davanti, in una sedia di paglia con alta spalliera, siede Marco, poggiando i piedi su uno sgabello; è nimbato, veste tunica e imation, e tiene svolto sulle ginocchia un largo rotolo di pergamena sul quale va scrivendo con uno stilo le prime parole del suo vangelo: αρχη ευαγγελιου ιυ χυ υιου του θεου. Più indietro si vede un calamaio con tre penne, il quale ha dietro una specie di tavolozza a un angolo della quale è attaccato, con una cordicella il coperchio del calamaio Avanti a Marco sta in piedi una donna tutta avvolta nel manto che le copre anche il capo; la sinistra è nascosta, la destra, con l'indice e il medio appuntati, è rivolta alla pergamena; evidentemente ella detta le parole all'evangelista. Intorno al capo ha il nimbo turchino: l'aspetto del volto è giovanile. Chi sia questa figura vedremo in seguito.

I Profeti (Tav. I VIII, XI-XII). — Sotto ognuna delle miniature rappresentanti i fatti del vangelo, tranne che nelle due con Cristo innanzi a Pilato, vi sono quattro figure di profeti. Essi sono rappresentati in piedi, tenendo con la sinistra un rotulo spiegato, che coprendo interamente tutta la parte inferiore del corpo, serve come di tribuna o pulpito. I profeti stanno col busto di faccia e il capo di tre quarti rivolto verso il centro della pagina, quindi i due a sinistra guardano verso destra e i due di destra a sinistra: essi levano la mano destra in alto con il pollice e l'indice appuntati in avanti e le altre tre dita abbassate gesto di indicazione. Con la sinistra tengono il rotulo, alcuni lo stringono, altri vi poggiano su la mano come sull'orlo di un pulpito: è notevole che nelle tav. III-V, VII, VIII, XII, i due di sinistra poggiano la mano, mentre quelli di destra stringono il rotulo; nelle altre pagine l'una e l'altra positura sono usate promiscuamente. I profeti, tranne i re, vestono l'abito stesso degli apostoli, tunica listata azzurra e pallio bianco lumeggiato di azzurro; David e Salomone portano tunica azzurra e clamide turchino-purpurea, retta sulla spalla destra da una fibbia d'oro, e portante sul davanti un grosso *tablion* quadrato aureo. Sul capo hanno una corona d'oro che non cinge la testa, ma è posata sui capelli, ed è ornata sul davanti da tre gemme. Tutti indistintamente hanno un grosso nimbo aureo. Quanto ai tipi rimandiamo all'esame iconografico, avvertendo però intanto che l'artista non ha cercato di individuare i varii profeti, ma ne ha anche rappresentato uno stesso in due modi diversi. Diamo intanto le iscrizioni finora inedite, che si leggono nei rotuli:[2]

Tavola I.

1. David (Δαδ): Κς θανατοι και ζωογονει καταγει εις αδου και αναγει † (I. Re, II, 6).
2. Osea (Ωσης): Εκ χειρος αδου ρυσομαι αυτους εκ θανατου λυτρωσομαι αυτους † (XIII, 14).
3. David (Δαδ): Θυετο θω ο ποιων θαυμασια μονος † (salmo LXXI, 18).
4. Isaia (Ησαιας): Αναστηθησονται οι νεκροι και εγερθησονται οι εν τοις μνημειοις † (XXIV, 19).

Tavola II.

1. David (Δαδ): Ευλογημενος ο ερχομενος εν ονοματι κυ † (salmo CXVII, 26).
2. Zaccaria (Ζαχαριας)· Ειπατε τη θυγατρι σιων ιδου ο βασιλευς σου ερχεται σοι πραυς και επιβεβηκος επι ονον και πωλον υιον υποζυγιου † (IX, 9-10).
3. David (Δαδ): Εκ στοματος νηπιων και θηλαζοντων κατηρτισω αινον † (salmo VIII, 3).
4. Malachia[3] (Μαλαχιας): Και εσται κυριος εις βασιλεα επι πασαν την γην † (Zacc., XIV, 9). Malachia porta un passo di Zaccaria nel suo rotulo.

Tavola III.

1. David (Δαδ): Ο ζηλος του οικου σου καταφαγεται με † (salmo LXVIII, 10).
2. Osea (Ωσης) Εκ του οικου μου εκβαλω αυτους ου μη προσθησω του αγαπησαι αυτους † (IX, 15).
3. David (Δαδ): Παντα υπεταξας υποκατω των ποδων αυτου προβατα και βοας απασας ετι δε και τα κτηνη του πεδιου † (salmo VIII, 7-8).
4. Isaia (Ησαιας) Ο οικος μου οικος προσευχης κληθησεται πασιν τοις εθνεσιν. ειπεν κς ο συναγαγων τους διεσπαρμενους ιηλ † (LVI, 8).

Tavola IV.

1. David (Δαδ): Απενεχθησονται τω βασιλει παρθενοι οπισω αυτης † (salmo XLIV, 15).
2. David (Δαδ): Πασα η δοξα αυτης θυγατρος του βασιλεως εσωθεν † (salmo XLIV, 14).
3. David (Δαδ): Κατησχυνθησαν οτι ο θεος εξουδενωσεν αυτους † (salmo LII, 6).
4. Osea (Ωσης): Ουαι αυτοις οτι απεπηδησαν απ'εμου δειλαιοι οτι ησεβησαν εις εμε † (VII, 13).

Tavola V.

1. David (Δαδ): Επι υδατος αναπαυσεως εξεθρεψε με † (salmo XXII, 2)
2. David (Δαδ): Ο εσθιων αρτους μου εμεγαλυνεν επ'εμε πτερνισμον † (salmo XL, 10).
3. David (Δαδ): Εξεπορευετο εξω και ελαλει επι το αυτο κατ'εμου εψιθυριζον παντες οι εχθροι μου † (salmo XL, 7).
4. Sofonia (Σοφονιας) Ευλαβηθηται απο προσωπου κυ διοτι ητοιμασεν την θυσιαν αυτου † (I, 7)

Tavola VI.

1. David (Δαδ): Γευσασθαι και ιδετε οτι χρηστος ο κς † (salmo XXXIII, 9)
2. Mosè (Μωσης): Ουτος ο αρτος ον εδωκεν υμιν κς εκ του φαγειν † (Esodo, XVI, 15).
3. David (Δαδ): Αρτον ουρανου εδοκεν αυτοις αρτον αγγελων εφαγεν ανθρωπος † (salmo LXXVII, 24-25)
4. Isaia (Ησαιας)· Και απεσταλη προς με εν των σεραφιν και εν τη χειρι ειχεν ανθρακα πυρος και ειπεν προς με... τουτο περιελει τας αμαρτιας σου † (VI, 6-8).

Tavola VII

1. Mosè (Μωσης): Τουτο το αιμα της διαθηκης ης ενετειλατο προς υμας ο θς † (Esodo XXIV, 8).
2. David (Δαδ): Ποτηριον σωτηριου λημψομαι και το ονομα κυ επικαλεσομαι † (salmo CXV, 4).
3. David (Δαδ): Και το ποτηριον σου μεθυσκον με ως κρατιστον † (salmo XXII, 5).
4. Salomone (Σολομων): Οι πινοντες με ετι διψησουσιν † (Sirach, XXIV, 21). Sul rotulo di Salomone è scritta una citazione da Sirach.

[1] Non una finestra trifora (*dreiteiliges Fenster*) come pare all'Haseloff (pag. 38).

[2] v. Gebhardt-Harnack hanno letto soltanto le iscrizioni della tav. II; Haseloff (pag. 7) dichiara che le altre sono indecifrabili, mentre si leggono tutte, sebbene con qualche difficoltà

[3] v. Gebhardt-Harnack (pag. XXIV) e Haseloff (pag. 5), scrivono che il nome di Malachia è stato corretto in quello di David, mentre l'iscrizione ΔαΔ appartiene al primo profeta sul retto dello stesso foglio, e per la sottigliezza della pergamena trasparisce al di qua: tanto è vero che l'α si vede in senso opposto. Si vedano in proposito le note 12 a pag. 1, e 6 a pag. 2.

Tavola VIII.

1. David (Δαδ): Αντι του αγαπαν με ενδιεβαλλον με εγω δε προσευχομην † (salmo CVIII, 4).
2. David (Δαδ): Εισελθατω ενωπιον σου η προσευχη μου † (salmo LXXXVII, 2).
3. Giona (Ιωνας): Και ελθοι προς σε η προσευχη μου εις ναον αγιον σου † (II, 8).
4. Naum (Ναουμ): Χρηστος κς τοις υπομενουσιν αυτον εν ημερα θλιψεως (I, 7).

Tavola XI.

1. David (Δαδ): Κς φωτισμος μου και σωτηρ μου τινα φοβηθησομαι † (salmo XXIV, 1).
2. Sirach (Σιραχ): Αγαπα κς καρδιας οσιας δεκτοι δε αυτω παντες αμωμοι † (*Proverbi*, XXII, 11). Anche qui si danno a Sirach le parole tratte dai *Proverbi* di Salomone, proprio l'opposto di ciò che è avvenuto nella tavola VII, n. 4.

3. David (Δαδ) ... κς ανορθοι κατερραγμενους † (salmo CXLIV, 14).
4. Isaia (Ησαιας): Τοτε ανοιχθησονται οφθαλμοι τυφλων και τρανη εσται γλωσσα μογιλαλων † (XXXV, 5 6).

Tavola XII.

1. David (Δαδ): Ει μη οτι κς εβοηθησην μοι παρα βραχυ παρωκησεν τω αδη η ψυχη μου † (salmo XCIII, 7).
2. Michea (Μιχαιας): Επιστεψει και οικτειρησει ημας οτι θελητης ελεους εστι † (VII, 19).
3. David (Δαδ): Κς εμοι βοηθος καγω εποψομαι επι τους εχθρους μου † (salmo CXVII, 7).
4. Sirach (Σιραχ): Ελεος ανθρωπου επι τον πλησιον ελεος δε θυ επι πασαν σαρκα † (XVIII, 13).

Notevole è il fatto, che ricorre tre volte, di una profezia attribuita ad un profeta al quale non appartiene: vedremo in seguito come si possano spiegare questi errori.

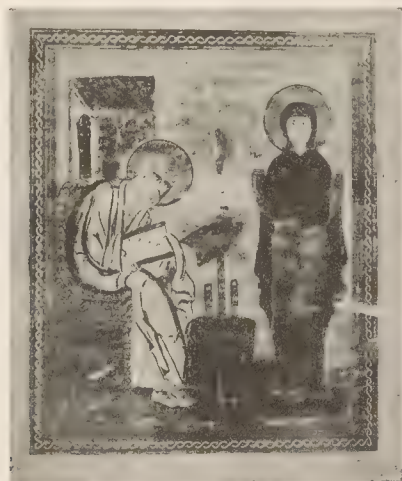
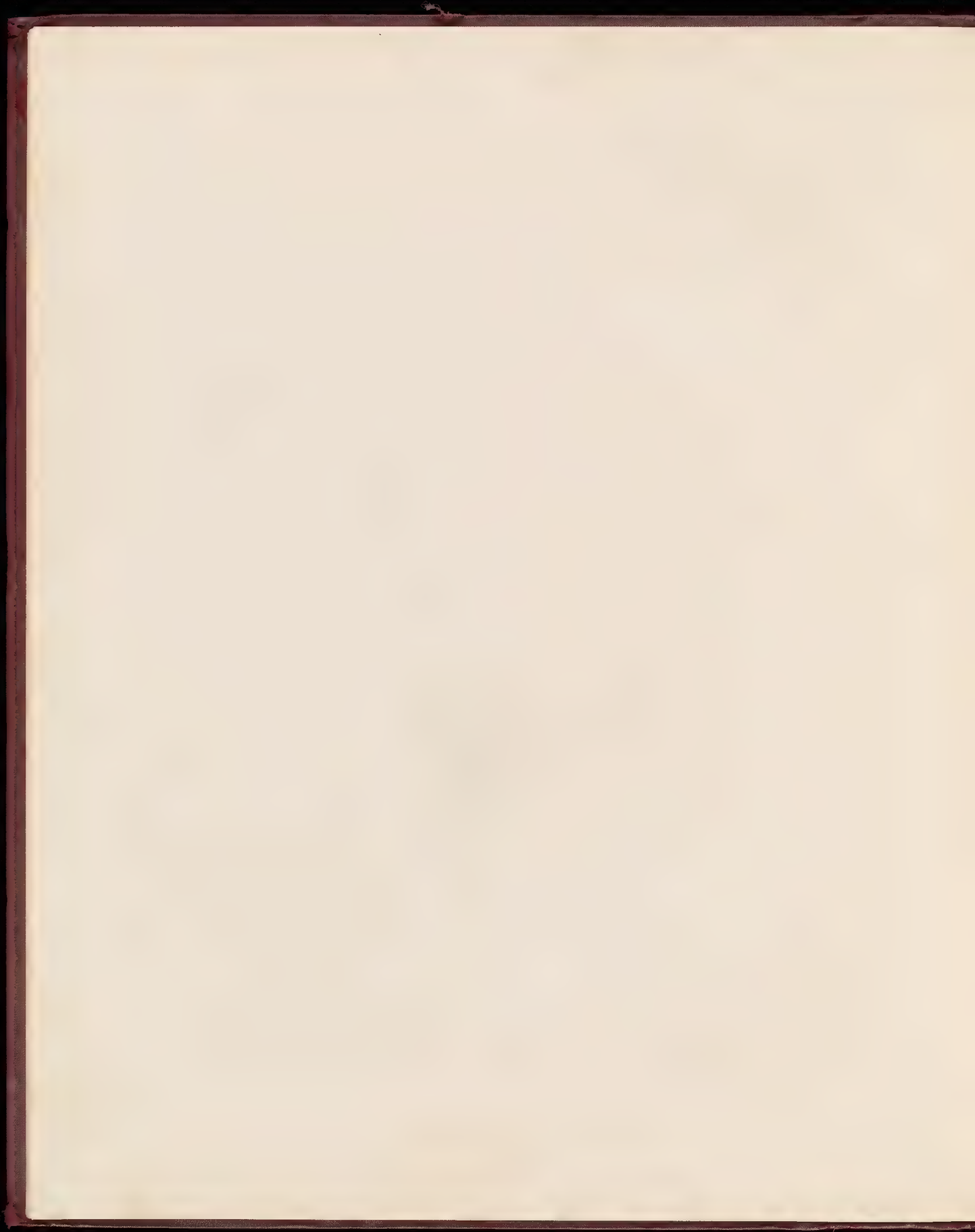



Fig. 1 — Biblioteca Vaticana, Codice copto n. 9

Capitolo II.

DESCRIZIONE DEL CODICE SINOPENSE E DELLE SUE MINIATURE

I. Descrizione del codice.

L codice purpureo di Rossano era il solo evangelario greco illustrato, anteriore all'ottavo secolo, che fosse giunto fino a noi (all'infuori di un frammento con le tavole dei canoni, nel British Museum,[1] e di tre fogli con soli ornamenti, della Hofbibliothek di Vienna)[2] quando è venuto in luce nel 1900, un nuovo e cospicuo frammento, con cinque miniature, anch'esso in pergamena purpurea,[3] composto di 43 fogli. Esso si conserva nella Bibliothèque Nationale di Parigi, che lo ha acquistato da un ufficiale francese, il capitano J. de la Taille, il quale verso la fine del dicembre 1899 l'aveva comperato da una vecchia donna della colonia greca di Sinope. L'Omont, dette subito notizia dell'acquisto alla *Académie des inscriptions*,[4] e subito dopo nel *Journal des Savants*;[5] in seguito egli pubblicava l'intero testo del frammento accompagnandolo con brevi commenti e riproducendo in piccole dimensioni le quattro miniature meglio conservate.[6] Nell'anno stesso 1900, nei *Monuments Piot*, l'Omont dava la riproduzione a colori, molto imperfetta, delle quattro miniature, con una breve descrizione del codice;[7] finalmente nei suoi *Fac-similés des miniatures* presentava la riproduzione di tutte e cinque le miniature, con una più ampia analisi descrittiva.[8]

Ma le ricerche dell'Omont si son limitate al testo del codice, senza entrare nel merito artistico se non soltanto per descrivere le miniature (molto inesattamente, come vedremo); di guisa che si può dire che il frammento Sinopetano sia rimasto trascurato dalla storia dell'arte, mentre se ne potevano trarre importantissimi risultati. La nota che G. Swarzenski ha dedicato al frammento,[9] contiene alcune buone osservazioni, ma è troppo breve ed ha piuttosto il carattere di un semplice annuncio che di uno studio.

Il manoscritto Sinopetano, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Supplemento gr. 1286), conta nel suo stato attuale 43 fogli di 25 × 30 cm., in pergamena purpurea, che contengono in lettere onciali dorate, in una sola colonna, il testo dei capitoli VII, XI e XIII-XXIV, con alcune lacune, del vangelo secondo Matteo, cioè il terzo circa dell'intero vangelo. I fogli erano stati rilegati in disordine alla fine del XVIII secolo o al principio del XIX, e in quell'epoca ve ne dovevano essere almeno 54, come si può dedurre dalla paginazione in cifre arabe che si legge su molti fogli; i cartoni che formavano la legatura eran composti di fogli stampati di libri liturgici slavi insieme incollati, il che farebbe pensare che il manoscritto appartenesse a qualche convento. L'intero evangelo di Matteo doveva riempire secondo i precisi calcoli dell'Omont, 145 fogli ripartiti in 13 quaderni.

Le cinque miniature che ornano il manoscritto occupano tutto il margine inferiore dei fogli, e in essi il testo consta di quindici righe invece che di sedici.

Un altro foglio appartenente allo stesso codice, e conservato nella Biblioteca del ginnasio di Mariupol in Russia, al nord del mar d'Azoff, è stato segnalato dallo Ajnalov, e poi dall'Omont: esso è da collocarsi tra i fogli 21 e 22 del frammento parigino.[10] Anche questo foglio è numerato, quindi esso fece parte del volume rilegato nel XVIII-XIX secolo: c'è dunque speranza di trovare gli altri fogli mancanti che forse hanno miniature.

Ecco il contenuto del codice Sinopense (Parig. suppl. gr. 1286):

Fol. 1-2. Testo di Matteo, VII, 7-22.
— (Mancano 17 fogli).
Fol. 3. Mat., XI, 5-12.
— (Mancano 10 fogli).
Fol. 4-9. Mat., XIII, 7-47.
— (Manca un foglio).

[1] Riprodotto in Haseloff, pag. 44 e 45

[2] Editi dal Wickhoff, *Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek*, in *Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien, 1893, pag. 169-213.

[3] Di codici purpurei antichi si conoscono: la *Genesi* di Vienna, il *Salterio* di Zurigo, il *Vangelo* di Patmos o di Pietroburgo, i due *Vangeli* di Rossano e di Sinope, il *Vangelo* di Berat, in Albania. Questi rimontano tutti al VI-VII secolo e sono scritti in lettere onciali argentee, tranne il Sinopetano che è in lettere d'oro

[4] *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* 1900, pag. 215 21[illegible]

[5] *Journal des Savants*, mai 1900, pag. 279 285

[6] H. Omont, *Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'evangile de Saint Matthieu, en onciales d'or sur parchemin pourpré et orné de miniatures, conservé à la Bibliothèque Nationale (n. 1286 du supplement grec)*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, t. XXXVI, pag. 599-675, Paris, 1901.

[7] H. Omont, *Peintures d'un manuscrit grec de l'évangile de Saint Matthieu copié en onciales d'or sur parchemin pourpré et recemment acquis pour la Bibliothèque Nationale* in *Monuments et mémoires* (Fondation E. Piot), VII, 1900, pag. 175-185, pl. XVI-XIX

[8] H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902, tav. A, B, pag. 1-4. È strano che le due tavole riproducenti le miniature del codice sinopetano, non figurino in tutti gli esemplari dell'opera.

[9] G Swarzenski, *Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients*, Kunstchronik, XII, n. 10, 27 dicembre 1900. Lo studio più completo del codice è in A. Muñoz *Codex Purpureus Sinopensis*, *Nuovo Bull. di arch. cristiana.*, 1906, fasc. III-IV

[10] H. Omont, *Un nouveau feuillet du codex Sinopensis de l'évangile de Saint Matthieu*, in *Journal des Savants*, avril 1901, pag. 260-262

Fol. 10. MAT., XIII, 54-XIV, 4. Sul verso, miniatura rappresentante il festino di Erode e la decollazione di Giovanni Battista, tra i busti di Mosè e di David.
— (Manca un foglio).
Fol 11. MAT., XIV, 13 20. Sul retto, miniatura rappresentante la prima moltiplicazione dei pani. Busti di Mosè e di David.
— (Mancano 3 fogli)
Fol. 12-15. MAT., XV, 11-XVI, 2. Sul fol. 15 retto, miniatura rappresentante la seconda moltiplicazione dei pani. Busti di David e di Mosè.
Fol. 16-17. MAT., XVI, 3-18.
— (Mancano 2 fogli).
Fol. 18-20. MAT., XVII, 2-24
— (Manca un foglio).
Fol. 21. MAT., XVIII, 4 9.
— (Manca a Parigi un foglio, conservato nella biblioteca del ginnasio di Mariupol (Russia), contenente Mat. XVIII, 9-16).
Fol. 22-23. MAT., XVIII, 16-30
— (Manca un foglio).
Fol. 24. MAT., XIX, 3-10.
— (Manca un foglio).
Fol. 25 MAT., XIX, 17-25
— (Mancano due fogli).
Fol. 26-29. MAT., XX, 9-XXI, 5. Sul fol. 29 retto, miniatura rappresentante la guarigione dei due ciechi di Gerico, e busti di David e di Isaia.
— (Manca un foglio)
Fol. 30. MAT., XXI, 12-19. Sul verso, miniatura rappresentante il miracolo del fico seccato. Busti di Abacuc e di Daniele.
Fol. 31-35. MAT., XXI, 19-XXII, 7.
— (Manca un foglio).
Fol. 36. MAT., XXII, 15-24
— (Manca un foglio).
Fol. 37-42. MAT, XXII, 32-XXIII, 35.
— (Manca un foglio).
Fol. 43. MAT., XXIV, 3-12.

Le miniature misurano da 22 a 24 centimetri in larghezza, su 9 di altezza; la scena propriamente detta figurata su ogni miniatura, misura 170 millimetri di larghezza, su 65 di altezza:[1] le figure sono di poco più piccole di quelle del Rossanense. Le prime due rappresentazioni sono poste innanzi, le altre tre subito dopo il punto del testo che illustrano. Per le osservazioni paleografiche rimandiamo interamente agli studi dell'Omont. Il dotto bibliotecario colloca senza alcuna esitazione il frammento Sinopetano, nel VI secolo. Quanto al testo riportiamo le parole dello stesso scrittore. « C'est une recension apparentée de très près, si même elle n'est pas tout à fait identique, à celle des Évangiles de Rossano; aussi a-t-il paru inutile d'analyser et de répéter ici les savantes observations qu'elle a suggérées à M. O. von Gebhardt dans la préface de son édition du Codex Purpureus Rossanensis, et au Rév. H. S. Cronin dans l'introduction de sa publication récente du Codex Purpureus Petropolitanus.[2] L'étroite parenté de ces deux textes avec le Codex Sinopensis semble devoir lui faire attribuer une même date et une même origine. Les communautés chrétiennes d'Asie Mineure ont brillé du plus vif éclat sous le règne de Justinien et de ses successeurs immédiats; les nombreux conciles tenus à la même époque dans cette même partie de l'Empire grec, les mentions répetées de riches présents faits aux églises par les empereurs, qu'on rencontre chez les chroniqueurs byzantins, tout concourt à prouver que ces admirables monuments de la foi et de l'art chrétiens ont une origine sans doute constantinopolitaine, s'ils n'ont pas été éxécutés dans l'Asie Mineure elle même ».[3]

Il codice Sinopense è designato con la lettera π tra gli evangelari onciali.[4] A differenza del Rossanense in cui la maggior parte delle miniature portano una leggenda, nel Sinopense non c'è alcuna iscrizione, cosa naturale, poichè trovandosi le miniature impaginate presso il testo a cui si riferiscono, non hanno bisogno di commento.

II. Descrizione delle miniature.

ERODE E LA DECOLLAZIONE DI GIOVANNI BATTISTA (Tav. A-I).[5] — La miniatura, come tutte le altre del codice, è limitata ai due lati da due profeti in piedi col rotulo svolto. A sinistra si vede una tavola, alla quale stanno intorno dei letti; su quello di sinistra è disteso Erode, col corpo volto verso la tavola e con la destra avanzata in gesto di parlare. Egli veste una lunga tunica azzurra, con segmento aureo sulla spalla e clavo; intorno al capo ha un diadema d'oro con doppia fila di perle bianche, che risalta sui capelli nerissimi. Tre altri uomini stanno intorno alla tavola, tutti con tuniche azzurre, o meglio bianche con molti riflessi azzurri. Il contorno della tavola porta una striscia di stoffa turchina con righe bianche trasversali che servono a dividere i posti, come nel Rossanense; innanzi a ciascuna persona c'è un cuscino rosso. Sul davanti dei letti pende un drappo turchino con cornice bianca portante un fregio a zig-zag, intessuto; nel campo della stoffa c'è nel centro una grossa stella bianca a otto raggi, e altre quattro stelle simili ma più piccole stanno agli angoli; dalla tavola pende un drappo roseo con cornice bianca a fregi d'oro, stella bianca nel mezzo e agli angoli sei palline bianche. Nel mezzo della tavola c'è un canestro con tre frutti rossi; intorno al canestro sono sparse delle foglie. Avanti alla tavola, verso destra sta in piedi la figlia di Erodiade,[6] in lunga tunica bianca quasi trasparente, che lascia intravedere la forma del corpo, ed è ornata con segmenti rossi sulle spalle e in basso; i piedi hanno sandali sostenuti da strisce rosse; intorno al capo porta un diadema simile a quello di Erode; i capelli sono probabilmente scriminati nel mezzo e raccolti in grosse trecce dietro il capo. La fanciulla protende le braccia in avanti per ricevere un piatto aureo col capo del Battista, presentatole da un servo vestito di tunica cinta manicata, bianca a riflessi azzurri, con calzoni dello stesso colore e scarpe nere.[7] A destra sorge la prigione di Giovan Battista, piccola costruzione con le pareti bianche all'esterno, e nere all'interno, cui manca il tetto e parte del lato di destra per poter mostrare l'interno. L'architettura è semplicissima una cella rettangolare, sul davanti della quale c'è una porta difesa da ferramenti.

L'interno è colorito in grigio; sul davanti è disteso orizzontalmente il corpo del santo decapitato, dal cui collo esce un flotto di sangue vivo; egli veste una lunga tunica marrone con clavi neri.

Dietro al corpo si vedono i due busti di due discepoli con lunghi capelli e barba, vestiti dello stesso abito; uno di essi con espressione di spavento stende le due mani aperte, l'altro prende nella sua mano sinistra la destra del santo.[8]

Le due scene rendono fedelmente il testo di Matteo, XIV, 6-12.

PRIMA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI (Tav. A-II).[9] — Di questa miniatura, essendo lacerato il margine inferiore del foglio, non resta che un poco della

[1] Le nostre riproduzioni sono della esatta grandezza dell'originale.

[2] *Codex Purpureus Petropolitanus; The text of codex N of the Gospels*, in *Text and studies*, ed. by J. A. Robinson, V, 4, 1899.

[3] H. OMONT, *Notices et extraits*, pag. 608.

[4] Nell'appendice alla *Textkritik des neuen Testamentes* di C. R. GREGORY, Leipzig, 1900-1901.

[5] *Monuments Piot*, VII, tav. XVI. *Fac-similés*, tav. A, I.

[6] OMONT (*Fac-similés*, pag. 2) vede Erodiade nella fanciulla che sta in piedi avanti alla tavola, ma ciò contraddirebbe all'iconografia della scena e al racconto del Vangelo. È strano che il costume di Erode sia assolutamente identico a quello della fanciulla, mentre più naturalmente dovrebbe portare la clamide con l'aureo *tablion*, indicante il suo grado. La tunica lunga ch'egli indossa, fatta di stoffa quasi trasparente, non è certo adatta ad un uomo; così che, se non facesse ostacolo la positura della persona, giacente in un modo in cui le donne non si vedono mai, si potrebbe pensare che quella figura rappresenti Erodiade A chi obbiettasse che manca la clamide perchè Erode è a mensa, risponderemo che Faraone non ha deposto il mantello stando assiso al banchetto nella Wiener Genesis, nè Enea lo ha deposto nella cena di Didone figurata nel Virgilio Romano (pict. XIII).

[7] Dai miei appunti presi sull'originale, risulta che il servo porta le scarpe e così pare anche nella tavola dei *Monuments Piot*; OMONT (*Fac-similés*, pag. 2) scrive che esso porta invece i sandali.

[8] OMONT (*Fac-similés*, pag. 2), scrive che egli *avance le bras gauche dans l'intention, semble-t-il, d'emporter le corps.*

[9] *Fac-similés*, tav. A, II.

1

PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE - EVANGELARIO DI SINOPE

PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE — EVANGELARIO DI SINOPE

parte superiore A sinistra si vede la sommità di un nimbo crocigero che circondava il capo di Cristo; a destra si trova un discepolo di cui sussiste solo la testa, imberbe e con capelli neri. Più a destra tra alte piante son seduti gl'Israeliti; di essi si vedono ancora sette teste e di molti anche la parte superiore del busto; il quarto e il sesto portano la mano alla bocca per mangiare.

Tutti sono vestiti di tuniche bianche con molti riflessi azzurri, con *imation* di vario colore, rosso, marrone, violetto, gettati sulla spalla sinistra. Il primo ha barba e capelli bianchi, i due seguenti sono imberbi e i quattro ultimi barbati.

Quello che è importante, è che le figure non si delineano sulla porpora della pergamena, come nelle altre miniature, ma qui tutta la miniatura ha un fondo proprio, turchino cupo.

La scena corrisponde al racconto di Matteo, XIV, 19-21.

Seconda moltiplicazione dei pani (Tav. A-III).[1] — A sinistra sta in piedi Cristo con tunica e *imation* aurei, sandali, nimbo d'oro crocigero, lunghi capelli e barba neri, come in tutte le miniature del frammento; ai suoi lati stanno due discepoli vecchi e barbati, entrambi con tunica e *imation* bianchi a riflessi azzurri. Cristo si volge verso sinistra al discepolo che tiene sulle due mani sette grossi pani bianchi rotondi, e posa la destra su di essi, mentre la sinistra la poggia sui pesci contenuti in un canestro sorretto sulle due mani dall'altro discepolo che è a destra.[2] Vicino a quest'ultimo, a terra c'è un gruppo di sette canestri di paglia bianca, colmi di pani; più a destra son figurati gl'Israeliti seduti tra le piante e in atto di mangiare. Essi sono nove, tutti giovani, barbati e imberbi, con tuniche bianche a riflessi azzurri, e manti di vario colore, divisi in due file parallele di cinque nella posteriore e di quattro nell'anteriore Delle piante disposte orizzontalmente formano avanti alle due file delle specie di tavole su cui stanno pani e pesci. Tutti gl'Israeliti guardano verso sinistra al Cristo

La scena corrisponde fedelmente a Matteo, XV, 32-38.

La guarigione dei due ciechi di Gerico (Tav. B-I).[3] — Nel mezzo sta Cristo nel solito costume in profilo, in atto di muoversi verso destra: egli tiene probabilmente la sinistra sotto l'*imation*, e con l'indice della destra tocca l'occhio sinistro di uno dei due ciechi che gli vanno incontro. I ciechi coi piedi nudi, con lunghe tuniche, poggiandosi sui bastoni protesi in avanti si avanzano un po' curvi; con le destre toccano il mantello di Cristo. Il primo dei ciechi veste una tunica bianca, con segmenti neri, e porta un canestro di paglia il cui manico è passato nel braccio sinistro; l'altro veste tunica rossa. Dietro a Cristo viene un discepolo in tunica azzurra con clavo, e *imation* bianco, egli tiene la sinistra sotto al manto e avanza la destra in gesto di meraviglia; è giovane e imberbe; dietro vengono tre Israeliti, di uno dei quali si vede appena il volto sbarbato; gli altri due portano lunghe tuniche bianche a riflessi azzurri, sciolte e manicate, e penule marroni; il primo è giovane e imberbe, il secondo ha la fronte calva, e corta barba nera: entrambi tengono la sinistra sotto alla penula, e agitano la destra. Queste quattro figure, i tre Israeliti e il discepolo stanno in atto di camminare.[4] A destra, dietro ai ciechi, la scena è chiusa da tre alberi, con larghe chiome, che riempiono lo spazio facendo da contrapposto alle figure dell'estremità sinistra

La scena corrisponde a Matteo, XX, 29-34.

Miracolo del fico seccato (Tav. B-II).[5] — Nel mezzo sta in piedi Cristo che cammina, tenendo nella sinistra un rotulo chiuso, e avanzando la destra col pollice e l'indice allungati, verso un verde albero di fico, le cui foglie più vicine a Cristo sono per metà secche e per metà verdi. Dietro a Cristo sta fermo un discepolo imberbe con chitone e imation bianchi a riflessi azzurri; egli tiene la sinistra sotto il mantello, protesa; e muove la destra nel gesto della meraviglia. A sinistra un po' lontano dal gruppo, sorge una città, Gerusalemme, molto schematicamente disegnata, con mura bianche merlate, e grande porta aperta ad arco tondo; dalle mura sporgono tre edifici, due case con tetti a tegole rosse, e una piccola costruzione circolare azzurra, sorretta da cinque colonnine e sormontata da una cupola.

La scena corrisponde a Matteo, XXI, 18-20.

I profeti. — Le cinque miniature hanno ai due lati, ciascuna due profeti, i quali come nel Rossanense stanno in piedi tenendo con la sinistra un grosso rotulo spiegato che copre tutta la parte inferiore del corpo. Nella prima miniatura (Tav. A-I) a sinistra c'è Mosè (Μωυση), con nimbo aureo, con lunghi capelli e barba neri, che ricorda un poco il tipo del Cristo nelle altre miniature del frammento. Egli veste chitone bianco a riflessi azzurri e imation che gli copre solo la spalla sinistra, tiene con tutte le dita della sinistra la parte superiore del rotulo, e solleva al disopra di esso la mano destra, con l'indice e il medio appuntati in atto d'indicare verso la scena che si svolge nel mezzo. Sul rotulo si legge: *Genesi*, IX, 6 « [Πας] ὁ ἐκχέων αἷμα ἀντὶ τοῦ αἵματος αὐτοῦ ἐκχυθήσεται [δι]ότι ἐν [ε]ἰκόνι θεοῦ ἐποίησα τὸν ἄνθρωπον ».

All'estremità destra, nello stesso atteggiamento sta David, ΔαΔ, con diadema aureo a doppia fila di perle bianche, egli veste tunica aurea e clamide violetta, retta sulla spalla da un'agrafe d'oro con perle bianche. Nel rotulo si legge: *Salmo* CXV, 6 « Τίμιος ἐναντίον Κυρίου ὁ θάνατος τῶν ὁσίων αὐτοῦ ».

Nella seconda miniatura (Tav. A-II) c'è a sinistra Mosè, la cui figura e guasta; a quanto scrive l'Omont, pare ch'egli fosse imberbe.

Nel rotulo si legge: *Esodo*, XVI, 15 « [Καὶ] εἶπεν Μωυσῆς [τοῖς υἱοῖς Ἰσραήλ]· Οὗτος ὁ ἄρτος ὃ εἶπεν [ὃν ἔδωκε] Κύριος δοῦναι ὑμῖν φαγεῖν »

A destra c'è David, identico al precedente, con la scritta: *Salmo* CXXXV, 25 « Ὁ δίδους τροφὴν πάσῃ σαρκὶ ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα [τὸ ἔλεος αὐτοῦ] ».

Nella terza miniatura a sinistra David, ΔαΔ, nel solito costume: nel rotulo leggesi. *Salmo* CXLIV, 15 « Οἱ ὀφθαλμοὶ πάντων εἰς σὲ ἐλπίζουσι καὶ σὺ δίδους τὴν τροφὴν αὐτων εν εὐκερίαις »

A destra sta Mose, Μωυση, giovane e imberbe; con la scritta: *Deuter*, XII, 18 « Καὶ φαγῇ, καὶ εὐφρανθήσῃ ἐναντίον Κυρίου τοῦ Θεοῦ σου ˋεὐλογήσης τὸ ὄνομα Κυρίου τοῦ θεοῦ σου ».

Nella quarta miniatura, a sinistra, David, ΔαΔ, con la scritta. *Salmo* CXXXVIII, 5 « Σὺ ἔπλασάς με καὶ ἔθηκας ἐπ᾽ ἐμὲ τὴν χεῖρά σου ».

A destra sta Isaia, Ησαιας, giovane imberbe, con la scritta *Is.*, XXXV, 5 « Τότε ἀνοιχθήσονται ὀφθαλμοὶ τυφλῶν ».

Nella quinta miniatura c'è a sinistra Abacuc, Αμβακου, con lunghi capelli neri e barba irsuta, con l'iscrizione: *Abac.*, III, 17 « Διότι συκῆ οὐ καρποφορήσῃ »

A destra sta Daniele imberbe col capo coperto da pileo turchino, con fascia aurea ornata di perle bianche lungo l'orlo inferiore, e altra simile fascia verticale nel mezzo; egli porta la lacerna dello stesso colore, fissata sotto il mento da un'agrafe aurea. La scritta dice: *Dan.*, IV, 10-11 « Καὶ ἰδοὺ εἴρ, καὶ ἅγιος, ἀπ᾽οὐρανοῦ κατέβη, καὶ ἐφώνησεν ἐν ἰσχύει Ἐκκόψατε τὸ δένδρον, καὶ ἐκτίλατε τοὺς κλάδους αὐτου »

[1] *Monuments Piot*, VII, tav. XVII. *Fac-similés*, tav. A, III.

[2] Omont (*Fac-similés*, pag. 3) nota giustamente che l'artista, malgrado l'anacronismo, pare abbia pensato a rappresentare ai lati di Cristo, San Pietro e San Paolo, dando all'uno la fronte bassa e i capelli e la barba bianchi e corti; all'altro la fronte assai alta, e la barba allungata a punta che sono le caratteristiche consuete dei due apostoli.

[3] *Monuments Piot*, VII, tav. XVIII. *Fac similés*, tav. B, I.

[4] Omont (*Fac-similes*, pag. 3), sbaglia credendo che tutte e quattro le figure rappresentino degli israeliti; il primo in tunica e *imation* è un discepolo, ben distinto, come sempre anche nel Rossanense, dagli altri che portano la penula.

[5] *Monuments Piot*, VII, tav. XIX. *Fac-similes*, tav. B, II.

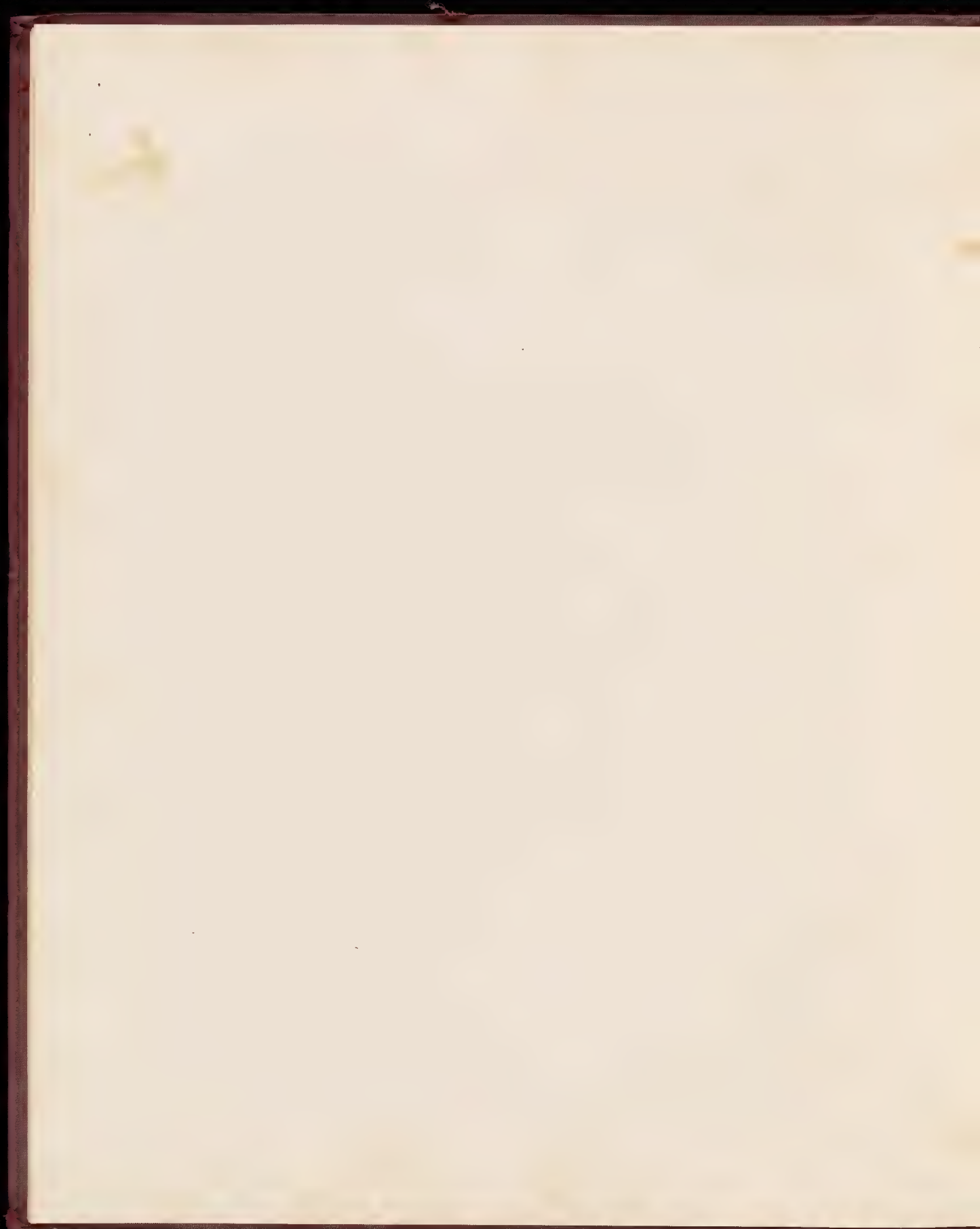



Fig. 2. S Angelo in Formis. Pitture della navata centrale

Capitolo III.

ESAME ICONOGRAFICO

'esame iconografico delle rappresentazioni dei codici di Rossano e di Sinope, ci rivelerà ancora più profondamente le affinità che legano i due evangelarii, le quali ci obbligano ad attribuirli a una stessa corrente d'arte e a uno stesso luogo d'origine. Riprendere l'analisi particolare delle scene del Rossanense, dopo le diligenti ricerche del Pokrovskij e dell'Haseloff, sarebbe superfluo. Non che le comparazioni istituite dai due dotti autori si possano dire complete; ma un maggiore svolgimento non cambierebbe la conclusione a cui l'esame anche incompleto permetteva di giungere. E la conclusione è questa:[1] che esaminando una per una le rappresentazioni in confronto con tutte le altre che conosciamo in sculture, pitture, miniature, esse appaiono sempre legate ai monumenti orientali.

Per quanto riguarda il Rossanense, ci limiteremo a riassumere i risultati delle precedenti ricerche, completandoli e modificandoli però in qualche caso; pel Sinopetano invece è necessaria l'analisi completa. E nei due codici ci apparirà la stessa ispirazione, lo stesso modo di concepire, di disporre in un tutto le parti, lo stesso spirito insomma: non è dunque una somiglianza soltanto di forme esterne, e neanche di soli motivi iconografici, ma, quel che è più significativo, anche una affinità di pensiero.

Ripetiamo che l'esame iconografico ci porta a considerare i due codici come strettamente legati all'arte orientale; si osservi però che noi conosciamo relativamente non molto dell'arte cristiana in Oriente del tempo a cui appartengono il Rossanense e il Sinopetano, e che i confronti si istituiscono perciò spesso con monumenti posteriori; ma questo non toglie alcun valore al risultato cui abbiamo accennato. Quando poi vi sono concordanze iconografiche con monumenti occidentali, è sempre con quelli che da tutti son riconosciuti come diretta derivazione dall'Oriente: così è pei musaici di Ravenna, così per le pitture di Sant'Angelo in Formis e per altri monumenti dell'Italia meridionale. In seguito studieremo ampiamente la questione del luogo d'origine dei due codici; osserviamo intanto che i dati paleografici ed iconografici portano a cercarne in Oriente la patria, contro l'opinione di chi suppose il Rossanense composto nell'Italia meridionale.

I. Codice Rossanense.

Nella Resurrezione di Lazzaro, una distinzione che subito appare tra i monumenti occidentali e gli orientali è che, in genere, nei primi la tomba è rappresentata da un'edicola, nei secondi da una grotta, come nel Rossanense.[2] L'Oriente conosce anche il tipo con l'edicola, ma raramente e solo prima del IX secolo; si può quindi domandare se la distinzione tra l'edicola e la grotta nei monumenti orientali corrisponda a una diversa localizzazione: Stuhlfauth crede il tipo a grotta originario della Siria-Palestina, ma tale opinione non è sicura.[3] Nel Rossanense troviamo per la prima volta la rappresentazione così riccamente svolta, quale poi vien ripetuta nei secoli posteriori. La composizione generale della scena ricorda molto la pittura di Sant'Angelo in Formis, e quella di Sant'Urbano alla Caffarella (fig. 8).

L'Entrata a Gerusalemme non offre differenze caratteristiche fra l'Occidente e l'Oriente se non nei particolari; importantissimo quello del modo in cui Cristo siede sull'asino: in Oriente egli sta con le due gambe da un lato, a guisa delle donne.[4] Rappresentazioni corrispondenti al Rossanense si trovano fino ad epoca tarda: nel Rossanense sorprende la grande ricchezza dei particolari, i quali rendono la rappresentazione così svolta, che nulla vi potrà aggiungere l'arte dei secoli posteriori. La scena ricorda le pitture murali di Sant'Angelo in Formis (fig. 2) e di Sant'Urbano alla Caffarella (fig. 10).

La cacciata dei mercanti. Pokrovskij cita due rappresentazioni in cui manca la figura di Cristo, ma compaiono solo i mercanti che si allontanano tranquillamente;[5] ma più spesso la scena è violenta; Cristo brandisce la frusta, e i mercanti fuggono. Il Rossanense tiene una via diversa, in rapporto al valore liturgico delle illustrazioni; è il momento posteriore alla cacciata che si è rappresentato come illustrazione dei versi di Matteo XXI, 23-27, e si dà perciò più importanza al colloquio di Cristo coi sacerdoti.[6]

Le vergini sagge e le vergini folli. La rappresentazione si vede già nelle catacombe romane in due affreschi del IV secolo: in uno del Cœmeterium

[1] Haseloff, pag. 85.

[2] L'esempio della grotta, in un affresco del IV secolo nella catacomba di Sant'Ermete, che farebbe eccezione secondo lo Stuhlfauth (*Die altchristliche Elfenbeinplastik*, pag. 149), è negato a torto perchè in esso la mummia appare piuttosto isolata, e la grotta che si vede nelle riproduzioni, è probabilmente errore di un copista. Cfr. Wilpert, *Le pitture delle catacombe*, pag. 294.

[3] Haseloff, pag. 89-90.

[4] Tale differenza ha rilevato pel primo Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*, pag. 38. Nella pittura di Sant'Urbano alla Caffarella, Cristo siede al modo orientale.

[5] Pokrovskij, pag. 265. Si vedono in due evangelari della Nationale di Parigi, Copte 13 (sec. XII) e Grec. 115 (sec. XI).

[6] Haseloff, (pag. 94) che non ha veduto la frusta in mano al Cristo, avvicina la rappresentazione del Rossanense a quella dei due codici parigini, greco e copto sopra citati.

maius, a destra stanno le cinque vergini sagge che con le fiaccole accese e le ampolle camminano verso sinistra, in mezzo sta la defunta; a sinistra siedono a mensa quattro vergini, figurando il banchetto celeste, nella beatitudine; mancano le vergini folli [1] Nella catacomba di Santa Ciriaca, Cristo sta in mezzo, a sinistra le vergini sagge, a destra le folli, in fondo c'è un edificio con la porta aperta: il palazzo celeste a cui Cristo accompagnerà le vergini sagge. [2] Le rappresentazioni bizantine citate dal Pokrovskij [3] sono alquanto diverse; solo l'Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων ne descrive una analoga [4]

L'ultima cena, più di tutte le altre scene è simile alla forma bizantina, che ha seguìto il racconto di Matteo e di Marco, poichè Luca e Giovanni non conoscono il motivo di Giuda che intinge nel piatto; tuttavia per un particolare si riferisce anche al vangelo di Giovanni, poichè Giovanni è rappresentato vicino al Cristo. [5] In Sant'Apollinare Nuovo [6] si ha una rappresentazione identica per la forma della tavola e per la disposizione degli apostoli; essi sono però undici, mancando Giuda: in mezzo stanno due pesci. Tale forma della tavola a semicerchio, con Cristo da un lato, e vicino a lui Giovanni, Giuda nel mezzo, e Pietro all'altra estremità, è caratteristica dell'arte bizantina, e in Occidente la si trova nei monumenti d'influenza orientale. Per più ampii confronti rimandiamo al Pokrovskij e al Dobbert [7]

La lavanda dei piedi è rappresentata, secondo l'iscrizione, nel momento in cui Pietro dice al maestro: « *tu non mi laverai giammai i piedi* » (Giov. XIII, 8); non nel momento successivo quando Pietro dice: « *Signore, non solo i piedi, non anche le mani e il capo* », come vorrebbe Haseloff, [8] a cui è sfuggita l'iscrizione. Pietro fa perciò un gesto di ripulsa, naturalissimo, abbassando ambo le mani, quasi per allontanare quelle di Cristo. Lo stesso momento è figurato nell'evangelario di Cambridge, [9] nel frammento di Pietroburgo [10] e in molti altri monumenti, specie orientali, a cui è legato il tipo del Rossanense.

La distribuzione del pane e del vino. Questi due quadri non sono, come i precedenti, narrati storicamente, ma l'azione si svolge nel modo con cui si svolgeva nella chiesa al tempo della creazione della rappresentazione; soltanto invece del sacerdote c'è Cristo che amministra le specie eucaristiche.

La cena nell'arte cristiana è stata rappresentata in due momenti differenti, quello del banchetto e quello della distribuzione del pane e del vino: la prima forma è storica, la seconda liturgica; [11] l'una dunque fa le veci dell'altra, ed è strano nel Rossanense di trovarle tutte e due: tale caso non si verifica in nessun altro antico evangelario [12] e perciò si vede chiaramente che nel Rossanense si vuol dare a tutti questi episodii della cena uno speciale risalto Una osservazione importantissima è la seguente: che la forma liturgica è assolutamente ignota all'arte occidentale. Il più antico esempio di essa, lo troviamo nel Rabula, dove però gli apostoli sono undici, e Cristo mentre porge il pane con la destra tiene il calice nella sinistra; corrispondenze strettissime trova invece il Rossanense nell'arte monumentale, nelle decorazioni absidali in musaico o in pittura; [13] in esse si vede Cristo nel mezzo, avanti all'altare posto sotto un ciborio (ciò che rileva il valore liturgico) in atto di distribuire il pane e il vino agli apostoli, che stanno sei da un lato e sei dall'altro. Certamente a una di tali figurazioni monumentali si è ispirato il Rossanense: la scena è stata divisa in due parti, e in entrambe si è ripetuto il Cristo; [14] è impossibile concepire le due miniature separate, perchè in ognuna figurano solo sei apostoli. Dobbiamo dunque imaginarci la rappresentazione primitiva come avente nel centro Cristo, forse ripetuto due volte, e sei apostoli per lato; e in tal caso le due parti sarebbero trasposte, quella di destra (tav. VII) dovendo trovarsi a sinistra; una prova della derivazione delle miniature da una composizione monumentale è la diversa orientazione degli apostoli che una volta stanno verso sinistra (Tav. VII) e un'altra verso destra (Tav. VIII); mentre in genere nel Rossanense le storie si svolgono da sinistra a destra

Quanto alla questione sollevata dal v. Funk sul fatto che Cristo pone il pane in bocca all'apostolo, e che tale rito non cominciando prima dell'VIII secolo, il Rossanense non può essere anteriore a questa data, essa è stata già bene ribattuta dall'Haseloff, [15] il quale ha mostrato come nel Rossanense Cristo mette il pane sulle mani incrociate dell'apostolo La nostra tavola rende ancora più chiaro tale dettaglio, non esatto nel disegno di v. Gebhardt Harnack.

La preghiera di Cristo in Getsemane mostra riuniti, in una sola miniatura, due momenti diversi, riunione di cui non si conoscono altri esempi così antichi; l'arte bizantina unisce spesso i due momenti, ma con qualche varietà dal Rossanense. Caratteristiche speciali che distinguano le rappresentazioni orientali dalle occidentali non ci sono: la posizione del Cristo in ginocchio col corpo disteso, è, secondo Haseloff, caratteristica dell'arte bizantina; essa si trova però in un affresco venuto in luce di recente nell'oratorio sotterraneo di Santa Maria in via Lata in Roma, proprio esattamente ripetuta; Cristo vi è figurato per tre volte, secondo il vangelo che narra della triplice preghiera di lui. Non è da escludersi però che l'affresco romano dipenda dall'Oriente: esso non è certo anteriore all'VIII secolo. I due momenti della preghiera di Cristo e di Cristo che risveglia gli apostoli si trovano pure riuniti in un solo quadro nel codice cantabrigense

La guarigione del cieco corrisponde al tipo comune nell'arte bizantina, in cui, con molte varianti, si riscontra assai spesso, tanto che si potrebbero citarne infiniti esempi.

La parabola del samaritano pietoso, con Cristo sostituito al samaritano, è propria esclusivamente dell'arte orientale; la si trova anche a Sant'Angelo in Formis, nelle pitture che, malgrado la diversa opinione del Kraus, sono di indiscutibile derivazione orientale

I due quadri di Cristo avanti a Pilato rappresentano momenti diversi da quelli che in genere si trovano nei monumenti orientali e occidentali, nei quali quasi sempre si vede Cristo condotto tra i soldati, e Pilato che si lava le mani, e mancano i sacerdoti accusatori. Nel musaico di Sant'Apollinare [16] c'è però un vecchio, certo uno dei sacerdoti; nel codice di Rabula, Pilato siede su identico trono, e parla con Cristo che gestisce verso di lui; in entrambe queste rappresentazioni, c'è il servo che porta il bacino pieno d'acqua. Le colonne del ciborio di San Marco a Venezia [17] dividono la storia in due scene, con somiglianza evidente col Rossanense, rilevata dal Graeven e dall'Haseloff: i due signiferi piegano i signa, secondo le parole del vangelo di Nicodemo, dal quale è ispirata tutta la rappresentazione; tale non è, come osserva giustamente l'Haseloff, il caso dell'evangelo di Rossano Ussov ha veduto in queste due scene l'influenza degli Acta Pilati, nei quali si narra dei signiferi costretti ad abbassare i signa, come si vedono figurati nelle colonne del ciborio di San Marco a Venezia; ma ciò non è giusto

[1] Wilpert, *Die Gottgeweihte Jungfrauen*, tav. II, pag. 67; *Le pitture delle catacombe*, pag. 303.

[2] Wilpert, *Le pitture delle catacombe*, tav. 241, pag. 304

[3] Pokrovskij, pag. 217 219, fig. 101, 102.

[4] Ediz. Konstantinides, pag. 157

[5] L'osservazione è dovuta all'Haseloff (pag. 97); vedi anche Dobbert, (*Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst.* Rep. für Kunstw. XV, 381.

[6] Garrucci, tav. 250, 2 Kraus, *Geschichte*, I, pag 435 Riproduzione fotografica in C. Ricci, *Ravenna* 5ª ed. Bergamo, 1905, fig 68

[7] Op. cit. pag. 267-276

[8] Haseloff, pag. 101.

[9] Garrucci, tav. 141, 2.

[10] Figura in Haseloff, pag. 101

[11] Si veda per l'iconografia della seconda forma A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata.* Rome, 1906, pag. 132 141.

[12] Non nel Rabula, non nel Cantabrigense.

[13] Sono enumerate nel nostro volume citato

[14] Forse anche nella rappresentazione originale il Cristo era rappresentato due volte, anzi ciò è quasi certo, poichè altrimenti Cristo era troppo imbarazzato nella doppia distribuzione. Una tale rappresentazione, col Cristo due volte ripetuto, vedesi in un musaico del secolo XI nel convento di Santa Sofia a Kiev, e nell'evangelario parigino, n. 74.

[15] Haseloff, pag. 104 105. Del resto già il v. Funck stesso, ripubblicando il suo studio, riteneva possibile che un esame più accurato dell'originale avrebbe potuto cambiare la sua opinione. *Kirchengesch Abhandl.* I. Padeborn, 1897, pag. 293.

[16] Corrado Ricci, *Ravenna*, fig. 76.

[17] Venturi, *Storia*, I, fig 260.

pel Rossanense, in cui i signiferi sono introdotti come puro elemento decorativo. Tuttavia l'affinità tra i rilievi veneziani e la miniatura è così stretta che bisogna indubbiamente ritenere i due monumenti derivati da una stessa fonte. I signiferi stanno ad indicare la potestà di Pilato, o forse come suggerisce il Graeven [1] furono consigliati al miniatore da un racconto di Giuseppe Ebreo, secondo il quale Pilato fu il primo governatore che introdusse a Gerusalemme i *signa* con i ritratti imperiali, che i suoi predecessori, in omaggio alla legge ebraica che proibiva le imagini, avevano fatto tralasciare nel loro ingresso nella città (*Antiq. Jud.* XVIII, 3, 1)
L'episodio della scelta tra Cristo e Barabba si trova in simile forma nell'evangelario copto parigino (n. 13); altri esempi non si conoscono: esso è caratteristico, dunque, dell'arte orientale [2]

Giuda che restituisce il denaro, non trova corrispondenti per la ricchezza della scena nè in Sant'Apollinare nè altrove, fuori che nelle colonne del ciborio di San Marco. [3]

La morte di Giuda trova molti riscontri, ma forse casuali poichè si tratta, in fondo, di una rappresentazione così semplice, in cui senza rapporto alcuno due artisti potevano incontrarsi nelle stesse forme; tuttavia osserviamo che la più stretta affinità il Rossanense la presenta con le colonne del ciborio di San Marco,[4] e specialmente col Rabula.[5] In epoca più tarda si aggiunse l'angelo che spinge il corpo del traditore in basso. [6]

Gli evangelisti, come son rappresentati nel frontispizio dei canoni, non hanno caratteristiche speciali; tranne Giovanni raffigurato come vecchio, con barbetta bianca, gli altri tre son così simili tra loro da far pensare che l'artista non si attenesse a una tradizione nel dipingerne le sembianze. Nel codice siriaco della Laurenziana, Matteo Marco e Luca sono barbati, e Giovanni imberbe;[7] nell'evangelo di Cambridge [8] San Luca è pure barbato. Del resto la piccolezza dei busti non permetteva al miniatore del Rossanense di dar rilievo a caratteristiche troppo determinate. Nel Rabula solo Marco e Luca portano il nimbo, gli altri ne mancano, probabilmente per dimenticanza del pittore. Nel Cosmas Indicopleustes [9] tutti e quattro gli evangelisti sono barbati, Luca porta però la barba tagliata; Matteo è vecchio, con capelli e barba bianchi, e così pure Giovanni; Marco è rossiccio. Nel codice Amiatino, tutti son vecchi e barbati, tranne Giovanni che è giovane e imberbe Nei musaici del v secolo, ora periti, dell'oratorio di San Giovanni Battista a Roma, per quanto si può prestar fede alla stampa del Ciampini,[10] Matteo, Marco e Luca portavano barba, e Giovanni era imberbe secondo l'uso dell'arte occidentale. In Sant'Agata in Subura, nel musaico anch'esso perduto, della fine del v secolo,[11] Giovanni era invece barbato, con lunghi capelli, Matteo, barbato con capelli corti. Nei medaglioni di San Vitale [12] Giovanni è imberbe, Matteo porta corta barba; i quattro evangelisti nelle lunette [13] son tutti rappresentati come vecchi con lunghi capelli e barba, nimbati; Marco e Giovanni hanno un leggio con calamaio e penne. In Sant'Apollinare in Classe, i busti rifatti in epoca tarda, di Matteo e Luca,[14] ci rappresentano il primo con lunghi capelli e barba, il secondo calvo sulla fronte, e con barba corta. Nel musaico di San Marco in Roma, il santo evangelista porta barba e capelli bianchi, ed è calvo [15]

Non pare dunque che nel Rossanense si segua un determinato tipo, tranne che per Giovanni, rappresentato come vecchio e barbato, secondo l'uso dell'arte orientale. Il caso del Rossanense pare lo stesso dell'evangelario copto n. 9 della Biblioteca Vaticana, del XIII secolo, in cui Matteo, Marco e Luca hanno tutti e tre uno stesso tipo, con capelli corti e barba nera, e Giovanni è vecchio e barbato. [16]

San Marco Evangelista rappresentato al principio del suo vangelo, sta nell'attitudine propria della figura dell'*autore*, che si usava di rappresentare nell'atto di scrivere, anche nei codici pagani. [17] Nel Virgilio Vaticano (vat. lat. 3867) si vede l'autore seduto, avente ai lati un leggio e una cassetta;[18] nel Rabula,[19] due degli evangelisti, Matteo e Giovanni son rappresentati seduti sotto nicchie proprio come Marco nel Rossanense; Matteo sta di faccia, tiene il volume sulle ginocchia e solleva la destra come accompagnasse col gesto la lettura; Giovanni, in atto di spiegare un lungo rotulo, sta di tre quarti; la nicchia che è al disopra è simile a quella del Rossanense, con una conchiglia nel fondo. Nel codice Amiatino,[20] Esdra intento a scrivere le sacre carte è pure figurato nello stesso modo, seduto, rivolto da sinistra a destra, col volume sulle ginocchia. Nell'evangelario di Cambridge,[21] Luca sta invece anche sotto una nicchia monumentale, ma di faccia, col libro aperto sulle ginocchia, le pagine volte al riguardante; l'evangelista porta la destra al mento, gesto della meditazione che più spesso in tempi posteriori è riservato a Giovanni. Nel Dioscoride il *quadro dell'autore* non occupa lo stesso posto che nei codici sopra citati; esso non sta nel frontispizio e in principio, ma nei fogli seguenti Dioscoride è seduto e rivolto verso sinistra; tiene il libro aperto sulle ginocchia e ci va scrivendo sopra con lo stilo; accanto a lui c'è un piccolo banco con l'occorrente per scrivere.[22]

Ciò che caratterizza il Rossanense è la presenza della figura femminile. essa evidentemente sta dettando le parole del vangelo a Marco, poichè tiene la destra rivolta verso il rotulo, con l'indice e il medio appuntati in avanti; intorno al capo ha il nimbo azzurro; il mantello che l'avvolge interamente, è turchino. La prima spiegazione che si presenta, è che questa figura femminile sia la Madonna; ma si è costretti poi subito ad abbandonare tale idea. Che rapporto speciale può avere la Madonna con San Marco? E poichè dobbiamo ammettere che anche gli altri tre evangelii avessero un proprio frontespizio, si deve credere che anche con Matteo, Luca e Giovanni fosse rappresentata la Madonna? Harnack, respingendo la prima ipotesi, riconosce nella donna la Sapienza (Σοφία) o la Chiesa; Kondakov, l'Ispirazione; Ussov, la Sofia in figura di Maria; Pokrovskij enumera molti evangelarii bizantini e slavi d'epoca tarda in cui appare la Sofia, col suo nome scritto a lato; anche Haseloff infine vede nella donna la Sofia divina. Pare tuttavia che questa spiegazione non abbia persuaso tutti,[23] così che noi siamo costretti a riprendere i confronti iconografici

Un particolare importante è che la figura manca di qualunque iscrizione, quindi si potrebbe pensare che l'artista l'abbia omessa come superflua, essendo per ognuno evidente il significato della donna: il che avvalora l'idea che essa rappresenti Maria. Ma anche nella Genesi di Vienna le personificazioni femminili non portano iscrizione benchè il loro significato non sia così ovvio.[24] D'altra parte, se nel Dioscoride la Εὕρεσις porta il suo nome scritto al disopra, e così la Σοφία, la Προφητεία, la Μελῳδία nei salterii, non è men

[1] *Götting. gel. Anzeigen.*, 1900, pag. 419.
[2] Haseloff (pag. 113) vede la rappresentazione del Cristo innanzi a Pilato, nel dittico milanese (Garrucci, tav. 454) in cui invece è figurata la scena tratta dagli apocrifi, di Cristo fanciullo che vince la sapienza dei dottori.
[3] Venturi, *Storia.* I, fig, 257.
[4] Venturi, *Storia.* I, fig 259
[5] Garrucci, tav. 138, 1.
[6] Si vede per esempio nella porta di bronzo di Benevento
[7] Garrucci, tav. 135, 2 e 136, 1
[8] Garrucci, tav 141, 1
[9] Garrucci, tav. 151.
[10] Riprodotta dal Garrucci, tav. 239
[11] Garrucci, tav. 240, 2
[12] Garrucci, tav. 259
[13] Garrucci, tav. 236, 3-6.
[14] Garrucci, tav. 266, 3 4.
[15] De Rossi, *Musaici antichi*, tav. XXVIII.
[16] Hyvernat, *Album de paleographie copte*, pl. L.
[17] Buone osservazioni sulla figura dell'autore (*Autorenbild*) nei manoscritti, e sulla sua origine dai rilievi ellenistici ha il Diez, *Die Miniaturen des Wiener Dioskurides.* Byzantinische Denkmaeler, III, pag. 38 e seg.
[18] Beissel, *Vatikanische Miniaturen*, tav. II
[19] Garrucci, tav. 135, ?
[20] Garrucci, tav. 126, 1
[21] Garrucci, tav. 141, 1,
[22] Diez, op. cit., tav. III, 2. Nella ediz. della biblioteca di Vienna (Sijthoff, 1906), tav. 5 .
[23] Vedasi in Vizantijskij Vremennik 1900, pag. 459.
[24] Tanto che non si è d'accordo tra i dotti. Nella cacciata dei protoparenti dal paradiso terrestre c'è una tale figura femminile in cui il Montfaucon vede personificata la Metanoia o Pentimento; il Kondakov l'Esilio, il Wickhoff la Λύπη. Cfr. Lüdtke, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Greifswald, 1897, pag. 20 24.

vero però che anche la Madonna porta il suo nome scritto: un esempio l'offre l'evangelario copto n. 9 della Biblioteca Vaticana (fig. 1), che l'Hyvernat giudica del XIII secolo,[1] in cui la Madonna (ΜΡ ΘΥ) sta presso San Giovanni, mentre presso San Marco c'è l'arcangelo Michele. San Marco è figurato in atto di offrire il volume a Cristo; presso San Luca sta un angelo. Potrebbe esser nel vero l'Ussov[2] il quale vede nella donna la Sofia divina, in figura di Maria perchè un tale significato simbolico attribuito alla Madonna non è raro: Ussov cita un affresco nel convento di Santa Sofia di Kiev; noi aggiungiamo il musaico al sommo dell'arco trionfale della basilica di Monreale, in cui c'è la Madonna rappresentata nel costume di basilissa, orante, con la scritta « SAPIENTIA DEI ».[3] La Madonna di Sant'Angelo in Formis,[4] identica a quella di Monreale, deve avere probabilmente lo stesso significato: ed è notevole che anche la Madonna nel codice copto vaticano sta in atteggiamento di orante. La difficoltà principale a spiegare la figura muliebre come la Madonna, è che non c'è alcun rapporto speciale tra essa e San Marco. Con San Giovanni la Madonna starebbe naturalmente, e ne abbiam visto un esempio; trovasi talora con San Luca, forse dipendentemente dalla leggenda che l'evangelista pittore ne aveva eseguito il ritratto[5] e anche perchè la Madonna ha nel vangelo di Luca una parte prominente. Nell'evangelario n. 60-A della Laura del Monte Athos, del XII secolo, presso Matteo è rappresentato Cristo tra le nubi; presso Marco l'apostolo Pietro; presso Luca la Madonna in gesto di benedire; presso Giovanni, Procoro; ma della Madonna con San Marco e San Matteo non ne conosciamo esempio.

Nè ci pare probabile l'ipotesi del Rjedin[6] il quale scrive che può esser che sia stata rappresentata la Madonna accanto a San Marco perchè forse il codice Rossanense era destinato a un monastero o chiesa intitolati ai nomi di San Marco e della Madonna.

Ci pare quindi meglio concludere col Pokrovskij, col Kraus e con l'Haseloff, che la donna rappresenta la Sofia divina, come si vede presso tutti e quattro gli evangelisti in un evangelario serbo della prima metà del XV secolo edito dal Prochorov;[7] ella parla all'orecchio degli evangelisti e poggia loro una mano sulla spalla; nei pennacchi della volta della chiesa della Dormizione di Maria a Volotovo presso Novgorod,[8] in cui Sofia è presso Matteo, Marco e Luca, mentre Giovanni detta a Procoro; nell'evangelario slavo del XIV secolo n. 572 del monastero atonita di Chilandari; in cui la figura femminile posta presso i primi tre evangelisti porta il suo nome: Premudrost (Sapienza).

In alcuni evangelarii slavi d'epoca tarda, scrive il Pokrovskij,[9] la Sofia porta le ali come un angelo.[10] In un manuale del convento atonita di Pantocrator, presso Matteo sta sulla porta della camera, una donna che probabilmente simboleggia la città di Gerusalemme.[11]

Gli esempi della Ispirazione o della Sofia presso gli evangelisti, citati dal Pokrovskij, sono tutti però molto tardi; noi ne possiamo indicare uno un po' più antico in un bassorilievo del fianco sinistro esterno della basilica di San Marco a Venezia, in cui[12] dietro a San Giovanni (SĈS IOĤES EVAGL) c'è una figuretta di donna, tutta avvolta nel manto, che certo non può esser la Madonna portando i capelli sciolti: ella detta all'orecchio di Giovanni poggiandogli una mano sulla spalla, come nell'evangelario serbo già citato. Il rilievo veneziano, eseguito certamente sotto l'influenza bizantina, può rimontare al XII secolo.

II. Codice Sinopense.

IL FESTINO DI ERODE ha già tutti gli elementi che più tardi si ritrovano nelle rappresentazioni bizantine fino al XV secolo. Nell'evangelario laurenziano, VI, 23, del XII secolo, la storia è divisa in due parti: nella prima a sinistra Erode in trono ordina ai suoi servi di andare a decapitare il Battista, che si vede più a destra seduto nell'interno della prigione; nella seconda è ripetuta quasi identica la rappresentazione del Sinopetano: a sinistra la tavola a cui siede Erode con tre altri commensali; sul davanti la figlia di Erodiade col capo diademato protende le braccia per ricevere il piatto con la testa recisa, presentatole da un servo. A destra vedesi la prigione nel cui interno il carnefice alzando la spada sta per recidere il capo del Battista inchinato. Nei musaici del battistero di San Marco in Venezia la storia si svolge in due quadri: in uno a sinistra si vede la prigione in cui un soldato ripone la spada nel fodero dopo decapitato il Battista, nel mezzo la fanciulla presenta alla madre Erodiade in un piatto la testa del santo; a destra il corpo di lui vien deposto nel sarcofago. Nel secondo quadro, Erode siede a banchetto con due commensali, e da sinistra si avanza danzando la fanciulla che tiene sul capo il piatto con la testa del Battista.

L'evangelario latino vaticano n. 39, del XIII secolo, che deriva iconograficamente da tipi bizantini, rappresenta al banchetto accanto ad Erode anche Erodiade, e a lato della tavola la fanciulla danzante che porta sul capo il piatto con la testa recisa; a destra la prigione in cui il carnefice taglia la testa al Battista.[13] Nei musaici del battistero di Firenze (fine del XIII secolo) al convito di Erode è seduta anche Erodiade, mentre Salome danza; in un secondo scompartimento un soldato decapita Giovanni in presenza di Salome; infine nella terza storia Salome presenta alle madre assisa al banchetto accanto ad Erode, il piatto con la testa del santo.

L'Ermeneia così descrive la rappresentazione[14] « *Un palazzo. Dentro, una tavola davanti alla quale è seduto Erode e con lui dei principi e dei nobili. Due servi ricevono piatti da un terzo che si vede attraverso una finestra fino al petto e alle braccia. Avanti alla tavola danza una fanciulla riccamente vestita. Presso la tavola, da un lato, c'è una camera nella quale è seduta Erodiade in abiti regali, e davanti a lei la fanciulla porta in un piatto la testa del Precursore. Lontano, a qualche distanza dal Palazzo, c'è la prigione con una finestra ad inferriata; al di fuori è steso a terra il corpo del Precursore decapitato. Il carnefice tenendo la testa nelle mani, la pone sul piatto che presenta avanti a lui la fanciulla. Un po' più lontano gli apostoli Andrea e Giovanni portano il corpo in una tomba* ».

LE DUE MOLTIPLICAZIONI DEI PANI E DEI PESCI. — Nei monumenti primitivi cristiani ci sono diversi tipi. Nelle pitture più antiche delle catacombe, come nella cappella dei Sacramenti in San Callisto, Cristo benedice un pane ed un pesce posti su una tavola, e vicino è figurata la moltitudine che mangia; più tardi dal III secolo in poi a Cristo si da in mano la verga con la quale egli tocca uno dei canestri pieni di pane posti a terra. Nelle catacombe di Alessandria in un dipinto che il De Rossi assegna al III-IV secolo,[15] Cristo siede nel mezzo tra gli apostoli Pietro e Andrea, e ai suoi piedi stanno sei canestri per lato: gli apostoli si appressano a lui, e Andrea tiene un piatto con due pesci, Pietro i pani, sui quali Cristo fa atto d'imporre le mani. A destra del riguardante, fra due alberi, scrive il De Rossi[16] « ecco le vestigia d'un letto convivale con alquante persone sopra esso sedenti al modo antico. Benchè i colori perduti non ci diano a ravvisare il numero dei sedenti al convito, nè la qualità del cibo loro apprestato, pure l'iscrizione fortunatamente superstite c'insegna a chiare note, che cotesta scena fa seguito all'istoria della moltiplicazione dei pani e dei pesci, e ritrae le turbe che si satollano del cibo loro fornito dalla benedizione miracolosa di Cristo : τας ευλογιας του χυ εσθιοντες ». Sull'altro lato, a sinistra, è figurato il miracolo delle nozze di Cana. Ecco dunque alla fine del III o al principio del IV secolo,

[1] HYVERNAT, *Album de paléographie copte*, Paris-Rome, 1888

[2] USSOV, pag. 58.

[3] GRAVINA, *Il Duomo di Monreale*, 1859, tav. 15-A

[4] E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie Méridionale*, fig. 97.

[5] In un evangelario dell'anno 1678 del convento dei Santi Pietro e Paolo, in Pietroburgo presso l'evangelista Luca, c'è un'icona con la Madonna.

[6] *Vizant. Vremennik*, 1900, pag 459

[7] *Antichità cristiane*, Pietroburgo, 1875, tav. 18-21

[8] N. POKROVSKIJ, *Pitture murali in antiche chiese greche e russe* 1890, pag. 65

[9] POKROVSKIJ, pag. XXXVI.

[10] Così vedesi in un evangelario dell'anno 1561, in un altro del XVI sec. nel convento dell'Annunciazione a Mosca, in uno del XVII, del convento di Sant'Antonio sul fiume Sija nel governo di Arkangel. La Sofia in figura di angelo alato si vede già in un salterio dell'anno 1397, nel museo della Società degli amatori dell'antica letteratura, in Pietroburgo.

[11] POKROVSKIJ, pag. XXXVI.

[12] VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, II, fig. 372.

[13] BEISSEL, *Vatikanische Miniaturen*, tav. XX, c

[14] Edizione [illegible], pag 213.

[15] *Bullettino di Archeologia cristiana*, 1865, pag. 63 e tavola fig. V; KRAUS, *Geschichte*, I, fig. 17

[16] *Bullettino*, 1865, pag. 74.

la scena della moltiplicazione, identica al Sinopense, figurata in un monumento orientale, con la sola variante del Cristo che sta seduto.

Nella seconda metà del IV secolo abbiamo a Roma in San Callisto il tipo della rappresentazione simile al Sinopetano. Cristo benedice i pesci e i pani presentatigli da due apostoli; a terra stanno sei canestri. [1] Anche nei sarcofagi abbiamo i due ultimi tipi; quello del Sinopetano pare si trovi un po' più tardi dell'altro. [2] Il musaico di Sant'Apollinare presenta giustamente il tipo del Rossanense; Cristo pone la destra sui pani e la sinistra sui pesci, tenuti da due apostoli con le mani coperte dai manti;[3] la stessa composizione è ripetuta nelle colonne del ciborio di San Marco e nella cattedra di Massimiano.[4] In quest'ultimo monumento troviamo poi per la prima volta anche la seconda parte della storia, quella cioè del popolo che mangia, rappresentata nella tavoletta successiva,[5] in cui si vedono due uomini e una donna seduti a una mensa sulla quale stanno tre pani e un pesce; essi si volgono indietro verso due apostoli che portano entro canestri pani e pesci; una donna in piedi protende le mani; un uomo le apre sorpreso, mentre un apostolo distribuisce il pane ai seduti.[6]

L'arte primitiva cristiana coglie di tutta la storia il momento principale del miracolo; l'arte bizantina invece rappresenta anche il momento successivo del popolo che si ciba. Nel Gregorio Nazanzieno (Parigi, n. 510) ai lati del gruppo centrale di Cristo e dei due apostoli, stanno due gruppi di popolo, al disopra sei canestri per lato. Nel salterio barberiniano (gr. 372) al salmo XXXIII Cristo benedice i pani che un apostolo tiene; il popolo siede a terra e un altro apostolo distribuisce il pane; nei vangelii greci illustrati abbiamo pure la stessa rappresentazione. [7] In un affresco dell'VIII secolo, recentemente venuto in luce nell'oratorio sotterraneo di Santa Maria in Via Lata a Roma, si vede Cristo che poggia la sinistra sui pesci tenuti sulle mani coperte da un apostolo; a terra ci sono sei canestri, la parte a sinistra in cui c'era l'apostolo coi pani è distrutta.[8] Il secondo miracolo della moltiplicazione si distingue dal primo solo pel numero dei canestri che sono sette, proprio come nel Sinopetano; mentre nel primo miracolo più spesso i canestri sono sei o dodici. L'Ermeneia si riferisce appunto al secondo miracolo: « *Sette pani in un canestro e alcuni piccoli pesci. Cristo con gli occhi al cielo li benedice. Gli apostoli a due a due portano dei panieri pieni per dividerli alla folla: altri fanno la distribuzione* » [9]

Il Sinopense che dà tanta parte alla rappresentazione della folla saziata, si collega per questo strettamente ai monumenti bizantini.

Quanto ai due apostoli, sebbene Giovanni nomini Andrea e Filippo, già nei primi tempi fu sostituito al secondo San Pietro, perchè, come bene spiega il De Rossi,[10] l'ufficio compiuto dagli apostoli nel miracolo della moltiplicazione, è così tipico e significativo, che si è voluto attribuire anche a Pietro come principe degli apostoli. Ad Alessandria Pietro e Andrea portano i loro nomi scritti; nel Sinopense quello che tiene i pani è pure certamente Pietro; l'altro non pare Andrea, o almeno non corrisponde alla figura tradizionale di questo apostolo quale si vede anche nel Rossanense; piuttosto somiglia a Paolo, e non è impossibile che, malgrado l'anacronismo, lo si sia collocato al posto di Andrea, con lo stesso trapasso ideologico per cui a Filippo fu sostituito Pietro.

La guarigione dei due ciechi non presenta varianti, nei monumenti, dalle altre di un solo cieco, narrate dai vangeli e rappresentate nelle pitture delle catacombe e nei sarcofagi. Il cieco con lunga tunica sta in ginocchio o in piedi avanti al Cristo, e tende verso di lui la mano: Cristo gli tocca l'occhio con la destra. Nei sarcofagi e nelle pitture cimiteriali il cieco è rappresentato in piccole proporzioni come un bambino, ma nel musaico di Sant'Apollinare Nuovo i due ciechi, hanno la statura normale; [11] vestono tunica e penula: il primo di essi a cui Cristo tocca gli occhi si appoggia sul bastone; dietro al maestro c'è un apostolo meravigliato. Nella cattedra di Massimiano [12] Cristo tocca con l'indice della mano l'occhio destro del cieco che sta ritto tenendo con la sinistra un grosso bastone, e muove la destra parlando. In un dittico eburneo della cattedrale di Palermo,[13] che a noi pare del IX secolo, Cristo sta in piedi, di faccia; e il cieco si avanza poggiato al bastone, con movimento vivacissimo, come nel Sinopetano, e avanzando la destra; Cristo gli tocca l'occhio sinistro. Nel dittico della cattedrale di Milano[14] Cristo seguito da un apostolo leva la destra benedicendo i due ciechi che si avanzano un po' barcollanti appoggiati ai loro bastoni. Nella teca di Brescia[15] il cieco non porta bastone, e protende ambo le braccia in basso, in atto di preghiera: nella nota tavola di avorio del museo di Ravenna, proveniente da Murano,[16] di origine siro-egiziana, il cieco è alto come Cristo, si poggia con la sinistra sul bastone e avanza la destra, mentre Cristo gli tocca l'occhio sinistro; in una pisside eburnea del museo Oliveriano di Pesaro, la scena è identica, ma Cristo benedice il cieco senza toccargli l'occhio. [17]

La rappresentazione è tanto comune che il tipo del Sinopense trova riscontro così in Oriente, come in Occidente; tuttavia la figurazione dei ciechi della stessa statura del Cristo, ci pare si riscontri quasi esclusivamente in monumenti orientali.

Nell'evangelario parigino n. 74 (secolo XI), dietro ai due ciechi c'è una turba di popolo, e così nell'evangelario slavo di Elisabetgrad del XIV secolo. [18] L'Ermeneia così descrive la scena: « *Il Cristo e dietro a lui gli apostoli. Davanti due ciechi coi loro bastoni. Cristo tocca loro gli occhi con le sue mani* » [19]

Del miracolo del fico seccato non conosciamo altri esempi anteriori al XII secolo, e i pochi a noi noti son tutti orientali. L'evangelario laurenziano VI, 23, del XII secolo porta a fol. 43 la rappresentazione del fico seccato, posta dopo il versetto di Matteo, XXI, 18. In essa si vede a sinistra la città con le mura merlate; nel mezzo l'albero già affatto privo di foglie, e alla sinistra Cristo che leva la mano per maledirlo, seguito da quattro apostoli. Dall'altro lato dell'albero, cioè a destra, vedesi di nuovo Cristo che addita il fico a quattro apostoli, e par che rivolga loro delle parole.

Nell'Ermeneia così è descritta la scena: « *Una città fortificata. Di fuori delle montagne e un fico senza frutti e col fogliame seccato. Cristo lo guarda e stende verso esso la mano. Dietro, gli apostoli meravigliati* ». [20] Nel chiostro di Iviron sul monte Athos si vede in un affresco, a sinistra l'albero, a destra la porta della città, nel mezzo Cristo che stende la mano verso il fico seccato, e gli apostoli. Nel chiostro di Xeropotamon vedesi Cristo con gli apostoli che leva la mano contro l'albero; nel nartex della Laura, la scena è simile, manca però la città. Come si vede, in queste pitture d'epoca tarda perdura il tipo che il Sinopense offre già al VI secolo. Nel Museo di Berlino si vede un bassorilievo in pietra calcarea, proveniente da Schenute presso Sohag in Egitto; in esso è figurato nel mezzo Cristo a cavallo in cammino verso destra; due angeli a piedi l'accompagnano: Cristo leva la mano verso un albero isterilito che sorge a sinistra. Se in questo rilievo dovesse riconoscersi il miracolo del fico, avremmo qui un altro esempio assai antico della rappresentazione. [21]

[1] Wilpert, tav. 237, 1. Veramente, essendosi scavata nel mezzo del dipinto una nicchia, è scomparsa tutta la parte superiore del Cristo, ma si può sicuramente affermare che egli ponesse le mani sui pani e sui pesci presentatigli dagli apostoli.

[2] Gli esempi del tipo del Sinopense sono numerosissimi: Garrucci, tav. 312, 1; [illegible]; 314, 6; 314, 2; 318, 4; 360, 1; 365, 1-2; 367, 1-3; 369, 3-3; 372, 2-4; 374, 3; 376, 1; 378, 3 4; 379, 4; 380, 4; 382, 2; 384, 5; 400, 7; 402, 1.

[3] Garrucci, tav. 249, 6; Corrado Ricci, *Ravenna*, fig. 66.

[4] Garrucci, tav. 419, 1.

[5] Garrucci, tav. 419, 2.

[6] Questa scena è generalmente creduta il miracolo delle nozze di Cana, ma la distribuzione del pane fatta dagli apostoli respinge assolutamente tale significato.

[7] Pokrovskij, pag. 245.

[8] A. Muñoz, *Pitture medioevali romane*. *L'Arte*, 1905, pag. 60. In uno strato d'intonaco sottoposto a questo affresco si vedono dipinti due piedi, uno sotto quello dell'apostolo, l'altro sotto quello di Cristo, e nella stessa posizione, donde si deve dedurre che anche in questa pittura più antica fosse rappresentato il miracolo della moltiplicazione.

[9] Ἑρμηνεία, ediz. Κωνσταντινίδου, pag. 12[illegible]

[10] *Bullettino*, 1865, pag. 75

[11] Garrucci, tav. 249, 4; C. Ricci, *Ravenna*, fig. 64

[12] Garrucci, tav. 419, 4

[13] Venturi, *Storia*, I, fig. 382.

[14] Garrucci, tav. 455.

[15] Garrucci, tav. 443.

[16] Garrucci, tav. 456. Fotografia Alinari, n. 18122.

[17] Venturi, *Storia*, I, fig. 402

[18] Pokrovskij, pag. 240

[19] Ἑρμηνεία, ediz. Κωνσταντινίδου, pag. 127.

[20] Ἑρμηνεία, pag. 130.

[21] J. Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*. Wien, 1902, fig. 68. Debbo al prof. Strzygowski l'indicazione della probabile interpretazione di questo rilievo secondo il miracolo del fico

III. Cristo, gli apostoli, i profeti nei codici Rossanense e Sinopense.

Cristo. — Il tipo di Cristo nel Rossanense, è, come abbiamo veduto, quello di un uomo nel fior dell'età, con le carni vive e colorite, i lunghi capelli ondulati, i baffi lunghi e ricadenti verso il basso, la barba folta, che copre le guance, ma lascia spesso libera la fossa del mento· è una fisionomia virile, ma piena di dolcezza nello stesso tempo. Nel Sinopense il tipo è evidentemente lo stesso, ma peggiorato per colpa dell'artista che è molto inferiore al miniatore dell'altro codice: i capelli e la barba sono ispidi, i lineamenti più rudi, lo sguardo tagliente. La barba è più piena intorno al mento dove rotondeggia, mentre finisce più a punta che non nel Rossanense. Una differenza grande c'è poi nell'abito: Cristo nel Rossanense porta pallio aureo su tunica turchina, nel Sinopense invece tunica e pallio sono aurei; in entrambi i codici il nimbo è dorato, e porta una gran croce, ma questa nel Rossanense ha le linee dei contorni doppie, così che fa l'impressione di esser rilevata, mentre nel Sinopetano ha una linea sola.

Kondakoff[1] avvicina a ragione il Cristo del Rossanense a quello dei musaici di Sant'Apollinare Nuovo, e osserva come esso occupa un posto intermedio tra il tipo di quei musaici e quello dei Santi Cosma e Damiano a Roma· questo tipo è creato dall'Oriente e gli appartiene interamente. Un tipo di Cristo assai vicino con capelli ondulati, barba piena, nimbo grande crocigero, si trova nelle pitture scoperte negli ultimi tempi a San Saba (fig. 3)

Giovanni Battista, di cui si vede la testa portata nel piatto dal servo, nel codice Sinopense, con capelli irsuti e barba tondeggiante, somiglia al Cristo quale è rappresentato nello stesso codice. In Oriente ci sono due tipi del Battista, non molto differenti tra loro: uno con lunghissimi capelli e barba a pizzo, quale vedesi nella cattedra di Massimiano, [2] e nel Cosmas Indicopleustes; [3] l'altro con capelli più corti ispidi, e barba non appuntita, quale si vede nel codice Sinopense, nella *Weltchronik alessandrina*, [4] nell'evangelario copto n. 13 della Bibliothèque Nationale; in una tavola dipinta copta, della collezione Goleniscev di Pietroburgo,[5] nel codice copto vatic. n. 60, [9] nel musaico del battistero di San Marco a Venezia

Gli apostoli. — Gli apostoli che accompagnano Cristo, o prendono parte all'azione nelle varie scene dei due codici non sono tutti identificabili; Haseloff ne riconosce alcuni. Giovanni è vecchio, barbato, calvo, come vedesi quarto nella distribuzione del vino, ultimo nella lavanda dei piedi, e vicino al Cristo nella cena; forse anche è lo stesso che segue Cristo nell'entrata a Gerusalemme, dove però ha un po' di capelli sul davanti della fronte come nel frontespizio dei canoni.[7] Questo è un tipo di vecchio di cui si compiace il miniatore del Rossanense, che così rappresenta Pilato; nella prima delle scene di Cristo avanti a Pilato (tav. XIII) anche in uno degli ufficiali a destra è ripetuto lo stesso viso, come pure in due degli Israeliti a destra e a sinistra nella scelta tra Cristo e Barabba. Anche Pietro si riconosce facilmente: basta osservare che (come dice l'iscrizione esso è certamente l'apostolo a cui Cristo lava i piedi, per ritrovarlo ultimo a destra nella cena, primo nella distribuzione del vino, primo nella resurrezione di Lazzaro. Certamente poi l'apostolo che tiene i pani nella seconda moltiplicazione del Sinopense è pure Pietro, mentre l'altro non corrisponde a nessuno e può bene pensarsi che vi si sia voluto effigiare Paolo. Andrea coi bianchi capelli crespi, è terzo nella cena, penultimo nella lavanda, secondo nel miracolo di Lazzaro, quinto nella distribuzione del vino, primo nella guarigione del cieco.

Tutti e tre questi apostoli come son figurati nel Rossanense, trovano riscontri coi monumenti orientali, ma specialmente Andrea così caratteristico con i capelli sollevati in alto, quale vedesi nel Rabula[8] e a San Vitale. Nell'apostolo barbato, terzo nella distribuzione del vino, posto tra Giovanni e Andrea nella cena, e terz'ultimo nella lavanda ci pare, per analogia col Rabula, che si debba riconoscere Bartolomeo. Giuda nella cena, come quando restituisce il denaro ed è impiccato, è giovane e imberbe, come di consueto nell'arte cristiana primitiva.

I profeti. — I profeti non hanno un tipo determinato; abbiamo già detto come anzi in uno stesso codice un solo profeta sia rappresentato in modi diversi. David nel Rossanense è sempre barbato, con barba che lascia libera la parte centrale del mento, e porta capelli un po' lunghi e arricciati; nel Sinopetano invece è sempre imberbe, con capelli lunghi, ma non arricciati. Mosè talvolta è barbato (Ross., tav. VI; Sinop., tav. A, 1, qui con capelli lunghissimi mentre nel Rossanense li ha corti); tal'altra imberbe (Ross., tav. VII; Sinop., tav. A, 2, 3). Osea è sempre barbato, ma talora giovane (Ross., tav. I) tal'altra vecchio (Ross., tav. III, IV). Isaia talora vecchio e barbato (Ross., tav. VI, IX), più spesso giovane, o imberbe (Sinop., tav. B, 1) o con corta barba (Ross., tav. III), o con lunga barba (Ross., tav. I). Zaccaria è giovane e imberbe (Ross., tav. II), Malachia, vecchio e barbato (Ross., tav. V). Sofonia è giovane e barbato (Ross. tav. V). Salomone in veste regale, con corta barba e capelli arricciati non è diverso da David (Ross., tav. VII). Giona è vecchio e barbato, con capelli arricciati (Ross., tav. VIII); Michea giovane e imberbe (Ross., tav. X); Sirach sempre barbato, una volta giovane (Ross., tav. IX), un'altra vecchio coi capelli arricciati (Ross., tav. X); Naum imberbe (Ross., tav. VIII). Abacuc ha barba e capelli neri, ispidi (Sinop., tav. B, 2); Daniele è giovane e imberbe con capelli un po' lunghi (Sinop., tav. B, 2).

I confronti iconografici che potrebbero moltiplicarsi all'infinito, non darebbero alcun risultato, visto che nei due codici non ci sono ancora dei tipi stabiliti. Ci limitiamo perciò ad osservare che nei profeti dei due evangelarii purpurei alcuni corrispondono a quelli del Rabula, ma in generale c'è discordanza. Daniele nel Rabula[9] è similissimo a quello del Sinopetano, imberbe, coi lunghi capelli, col pileo attraversato da una striscia verticale, col manto purpureo appuntato sul petto. Degli altri profeti del Rabula, corrispondono a quelli del Rossanense e del Sinopetano: Salomone, Osea vecchio, Giona, Sofonia, Isaia barbato; si diversificano David, Michea, Abacuc, Zaccaria, Malachia. Dei profeti del Cosmas Indicopleustes, (cod. vaticano) corrispondono: David, Osea, Abacuc, Daniele nel solito costume, Malachia: si diversificano: Michea, Sofonia, Zaccaria. Nella *Weltchronik alessandrina*, pubblicata dallo Strzygowski, i profeti non portano nimbo, Zaccaria[10] è diverso dal Rossanense, portando corta barba; gli altri profeti non ricorrono nel Rossanense e nel Sinopense.

Nei codici tardi contenenti i profeti, in cui le miniature ripetono però gli antichi tipi, come sono i Vaticani (gr. 755, 1153), il Chigiano (R. VIII, 54), il Laurenziano (V, 9) corrispondono ai tipi dei due evangelarii purpurei, Giona, Abacuc, (nel Chigiano) Sofonia, Osea, vecchio, Malachia, Isaia vecchio e barbato; son diversi Michea, Zaccaria, Abacuc (nel vat. gr. 1153).[10] I confronti si potrebbero estendere nell'infinito; ma non è qui il luogo, soltanto vogliamo rilevare i tipi dei profeti del musaico del sec. xii, di Fetihè Giami in Costantinopoli, già chiesa della Panmakariste, perchè è generalmente poco noto. In esso corrispondono ai profeti dei nostri evangelarii, Mosè imberbe, Isaia e Malachia vecchi e barbati, Giona vecchio barbato, ma calvo come nel codice Chigiano,[11] Zaccaria con lunghi capelli biondi, imberbe, Sofonia, giovane barbato; son diversi Abacuc giovane biondo imberbe, Michea vecchio e barbato.

Da tutti questi confronti risulta che mentre per gli altri profeti la somiglianza e la differenza ondeggiano, Michea, Abacuc e Zaccaria di regola si diversificano.

[1] N Kondakoff, *Histoire*, I, pag. 120

[2] Venturi, *Storia*, I, fig. 283.

[3] Garrucci, tav 151, 5.

[4] J. Strzygowki, *Eine alexandrinische Weltchronik*. Wien, 1905. Denkschriften d. k. Akad. d Wiss Band LI, tav. VIII verso, e pag. 153

[5] Strzygowski, *Weltchronik*, fig. 36.

[6] Hyvernat, *Album de paleographie copte*, tav. XLIII.

[7] Haseloff, pag. 54.

[8] Garrucci, tav. 128, 1.

[9] Garrucci, tav. 134, 2.

[10] Strzygowski, *Weltchronik*, tav. VII recto. C.

[11] Tutte queste figure di profeti son riprodotte e commentate in A. Muñoz, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*. Firenze, 1905, pag. 14-33.

[12] Muñoz, *I codici greci*, tav. III.

IV. Carattere e valore delle illustrazioni dei codici di Rossano e di Sinope.

Il carattere della illustrazione dei due evangelarii purpurei è, come appare a tutta prima, essenzialmente diverso. Nel Sinopense le miniature sono intercalate nel testo al punto che illustrano, ed hanno quindi valore di semplice illustrazione storica; nel Rossanense invece, essendo collocate in principio, fanno parte a sè, e quindi hanno un valore proprio. Tale differenza di collocazione influisce notevolmente sulla forma iconografica. Nel Sinopetano le miniature illustranti un fatto devono seguire la versione che di esso si dà nel vangelo in cui son collocate, omettendo le particolarità diverse che si incontrano negli altri evangeli; nel Rossanense invece, come abbiamo veduto, son poche le rappresentazioni che si riferiscano a un solo racconto, ma in ognuna si trovano più elementi presi dai vari vangeli. Ne risulta perciò nel Rossanense un più ampio sviluppo delle rappresentazioni, una maggiore varietà di particolari e ricchezza di motivi, che fanno meravigliare a tutta prima chi non ne conosca la ragione, di trovare nel VI secolo delle scene già così svolte, alle quali i secoli posteriori non sapranno più nulla aggiungere tale è il caso della miniatura dell'entrata di Cristo in Gerusalemme a cui senza dubbio hanno concorso i racconti di Matteo, Marco e Giovanni, e che appunto per questo è di una sorprendente complessità

E ora veniamo a una questione molto dibattuta, e di difficile soluzione. Le miniature del Rossanense sono una illustrazione storica, o hanno un valore liturgico? Anche ammettendo che molte miniature siano andate perdute, ciò che non si può in alcun modo controllare, perchè i fogli contenenti le illustrazioni sono aggiunti dopo e non hanno numerazione di quinterni, è necessario pensare che relativamente al gran numero di fatti del vangelo, quelli illustrati nel Rossanense non fossero troppo numerosi. Anzi che dovessero essere in numero limitato, ce lo farebbe supporre la larghezza di spazio concessa alle miniature. Ogni pagina non contiene che una sola storia; non solo, ma per certi fatti l'illustrazione è straordinariamente prolissa, come è per l'ultima cena, a cui son dedicate tre miniature; e per la storia Cristo avanti a Pilato che ne prende due. Se si fossero dovute illustrare molte scene, è naturale che per non aumentare soverchiamente la mole del volume, si sarebbero collocate in una pagina più miniature, il che si poteva facilmente ottenere collocando i profeti a lato delle storie come nel Sinopetano. Invece nel Rossanense è evidentissimo che di spazio non si fa alcun risparmio, anzi se ne fa spreco; per riempire la parte inferiore delle pagine, si ripete anche per tre volte, una a fianco dell'altra, la figura di David; e mentre nel Sinopetano si collocano solo due profeti presso ogni miniatura, nel Rossanense ve ne sono quattro. Noi riteniamo quindi che il numero delle miniature, se originariamente non era quello attuale, fosse però molto limitato; e perciò bisogna pensare che si sia fatta una scelta dei fatti da rappresentare, oppure che le illustrazioni abbiano un carattere liturgico.

Su tale questione hanno disputato l'Ussov, il Pokrovskij e l'Haseloff.[1] V. Gebhardt e Harnack hanno veduto nelle miniature del Rossanense una parte di una *vita* di Cristo illustrata; Ussov[2] invece ritiene che l'artista abbia voluto rappresentare solo la *passione,* e fa dipendere le miniature dalla parte del vangelo apocrifo di Nicodemo che porta il nome di *Acta Pilati*, nella quale appunto si mettono in relazione col processo di Cristo le scene della guarigione del cieco, delle dieci vergini, della resurrezione di Lazzaro; centro del ciclo di rappresentazioni è l'ultima cena che ha un così ampio svolgimento: ricostruendo l'ordine delle miniature, come noi già abbiamo fatto, la serie corrisponderebbe esattamente alla liturgia greca. Kondakoff accetta anch'egli la spiegazione,[3] come pure fa il Kraus, il quale assai bene scrive che la stretta ed intima corrispondenza delle composizioni, con la liturgia della settimana di passione della chiesa greco-alessandrina, appare evidente.[4] Haseloff invece combatte queste conclusioni: non possono le miniature dipendere dai *Gesta Pilati*, perchè in essi non si fa menzione della cacciata dal tempio e della parabola del samaritano. Quanto alla corrispondenza con la liturgia greca, Haseloff per combatterla si rimette all'autorità del Pokrovskij, il quale sostiene[5] che le miniature del Rossanense non sono che *disjecta membra* di un insieme; l'artista avrebbe scelto le storie principali dei quattro evangelii ponendole in principio del codice, sistema che si vede adoperato nel codice di Rabula, nell'evangelario di Ečmiadsin, e nel parigino siriaco n. 33.

Noi non possiamo in nessun modo accordarci con Pokrovskij e Haseloff, e le ragioni su esposte ci persuadono che non può trattarsi di illustrazione storica. La corrispondenza con la liturgia della settimana santa nella chiesa greca è quasi completa:[6] nel primo sabato si legge la resurrezione di Lazzaro; la domenica l'ingresso di Cristo in Gerusalemme; il lunedì la cacciata dei mercanti dal tempio; il martedì la parabola delle dieci vergini; il mercoledì il convito in casa di Simone, il giovedì la lavanda dei piedi, l'ultima cena, la preghiera in Getsemane e il tradimento di Giuda; il venerdì la passione di Cristo in cui entra il giudizio di Pilato.

Pokrovskij osserva che non sappiamo se tale uso della liturgia sia così antico (ma niente può contradire la possibile antichità; anzi questa si deve dedurre dal Rossanense); e che nel numero delle storie ricordate nella settimana di passione mancano ad ogni modo due delle storie del Rossanense, la guarigione del cieco e la parabola del samaritano. Ussov riferisce queste due rappresentazioni alle letture del sabato della prima settimana di quaresima, e alla quarta settimana; Pokrovskij nota però che nel sabato della prima settimana si legge invece la guarigione dell'uomo della mano secca, e non del cieco. Questa unica divergenza però a nostro giudizio non basta ad escludere il significato liturgico della illustrazione del Rossanense; anche il trovare i due fatti delle dieci vergini e del samaritano pietoso rappresentati non storicamente, ma simbolicamente, ci spinge sempre più alla conclusione che lo scopo delle illustrazioni sia liturgico. abbiamo già visto (pag. 3 e 13) come solo il carattere liturgico può spiegare la rappresentazione della cacciata dei mercanti in cui l'episodio principale non è quello di Cristo che colpisce i profanatori, ma di Cristo che parla coi sacerdoti, in riferimento alle parole di Matteo XXI, 23-27, che si leggono appunto nel lunedì santo.

Ammesso tale principio, non si devono dunque supporre delle lacune tra i fogli 7 ed 1 e 4 ed 8 come vogliono v. Gebhardt-Harnack, ma solo in principio e in fine. Ci sarà stata dopo il giudizio di Pilato anche la crocifissione? Ussov ne dubita, osservando come ci fosse un certo ritegno a rappresentare Cristo sulla croce; Haseloff[7] osserva però come non manchino esempii della crocifissione in monumenti anteriori al VI secolo.

A sostenere sempre meglio il valore liturgico delle miniature del Rossanense, possiamo citare un altro codice in cui a nostro giudizio è adoperato lo stesso principio. Vogliamo parlare del più volte citato evangelario del *Corpus Christi College* di Cambridge. Il codice cantabrigense, o meglio l'originale da cui esso fu copiato (che il Garrucci assegna al V secolo, e noi riteniamo di provenienza orientale), mostra adoperati entrambi i criteri che vediamo nel Rossanense e nel Sinopetano Mentre cioè le storie collocate intorno alla nicchia in cui è la figura di San Luca[8] si riferiscono tutte ai racconti del suo vangelo, le altre dodici collocate nel grande quadro che occupa l'intera pagina, appartengono invece a diversi vangeli, di Marco, Matteo e a Giovanni, e infatti ve ne sono quattro (la resurrezione di Lazzaro, la lavanda dei piedi, gli sgherri caduti al suolo, Gesù che porta la croce), narrate dal solo Giovanni. E certo dunque che queste storie non potevano trovarsi in origine dove sono ora, cioè nel retto del foglio al cui verso è la figura di Luca, ma dovevano stare in principio dei quattro evangelii. Ebbene le dodici scene si riferiscono tutte alla passione di Cristo, o ai fatti da lui compiuti a Gerusalemme, e sei tra esse le ritroviamo nel Rossanense. Le storie rappresentano. l'entrata di Cristo in Gerusalemme, la resurrezione di Lazzaro, la cena, la lavanda dei piedi, la preghiera nell'orto, il bacio di Giuda, l'arresto di Cristo, Cristo avanti a Caifa, Cristo percosso dagli sgherri, Pilato che si lava le mani, Cristo condotto dagli sgherri, Cristo che va al Calvario portando la

[1] Haseloff, pag. 9-11.
[2] Ussov, pag. 58 59.
[3] Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, I, 114 120
[4] F. X. Kraus, *Geschichte der christl. Kunst.* I, pag. 465
[5] Pokrovskij, pag. XIII.
[6] Ussov, pag 69-72
[7] Haseloff, pag. 11.
[8] Garrucci, av. 141, 1.

croce. Qui, come nella rappresentazione della cena nel Rossanense, c'è pure la stessa prolissità del racconto, che talvolta è addirittura ripetizione inutile: perchè qui pure lo scopo è di illustrare la passione di Cristo, e quindi si dà risalto a tutti i particolari; anche qui dunque l'illustrazione ha un valore speciale.

Queste dodici scene originariamente non stavano raccolte in un quadro come ora, ma eran disposte in gruppi di due a due, poichè per l'ordine cronologico bisogna dividere il quadro in sei gruppi di due storie l'uno, disposte l'una sull'altra: dopo l'entrata di Cristo veniva la resurrezione di Lazzaro che sta ora al disotto;[1] ed è certo che tutte queste miniature contenendo particolari presi dai vari vangeli dovevano trovarsi in principio del codice. Ecco dunque un altro esempio analogo al Rossanense, che conferma la nostra interpretazione.

Anche le pitture della navata di Sant'Angelo in Formis, di certa origine orientale, rappresentano i fatti del vangelo secondo le letture della domenica; e i quadri delle strisce inferiori immediatamente soprastanti agli archi, offrono la parte stessa che è illustrata nel Rossanense.

Quanto all'evangelario di Rabula, e all'altro siriaco parigino (n. 33), allegati dal Pokrovskij, come esempio di miniature poste al principio del codice, essi non hanno nulla a che fare col Rossanense e non si può in alcun modo citarli in confronto. In entrambi questi esemplari la scelta delle scene è regolata dal solo criterio dell'importanza dei soggetti, e non si dà maggiore estensione a certi fatti piuttosto che ad altri:[2] così il Rabula dalla storia di Zaccaria che riceve l'annuncio della prole futura, attraverso l'annunciazione, la natività, i miracoli di Cristo e le storie della passione, va fino alla crocifissione, alla resurrezione e all'ascensione; il codice parigino è poi molto più limitato e illustra solo le storie principali, l'annunciazione, la guarigione del cieco, l'emorroissa, la moltiplicazione dei pani, le pie donne al sepolcro.

Perciò il confronto che il Pokrovskij istituisce tra il Rossanense e questi due evangelari invece che sostenere la sua tesi, la dimostra sempre più infondata.

Nell'*evangelario Sinopense* il criterio delle illustrazioni è lo storico, tuttavia anche negli evangeli illustrati in questo modo ci deve essere una scelta nella collocazione. Le scene rappresentate sono le principali del racconto e alcune vengono collocate in un vangelo, altre in un altro: questa distribuzione non era fatta a caso, ma secondo una consuetudine.[3] Se osserviamo per esempio la distribuzione delle scene nei quattro vangeli, nel codice laurenziano, VI, 23, del XII secolo, vediamo che le cinque scene del Sinopetano sono ivi pure poste nel vangelo di Matteo.[4] Quali saranno state le altre miniature collocate nel vangelo di Matteo è difficile dire; si può tuttavia fare un'ipotesi abbastanza verosimile. Il frammento ci è pervenuto in condizioni piuttosto strane; invece di mutilazioni in principio e in fine le lacune si trovano ogni due o tre fogli, così da far pensare che la perdita delle parti mancanti non sia dovuta al caso, non è improbabile che siano stati tolti i fogli che contenevano miniature; tanto più che i fatti narrati nelle pagine mancanti sono illustrati anche nel codice laurenziano. Così, per mostrare un esempio, nei tre fogli perduti tra l'11 e il 12, potevasi contenere la rappresentazione di Gesù che cammina sulle acque (Matt. XIV, 25-28) e degli apostoli che adorano Cristo (XIV, 33). Ad ogni modo, a giudicare dal frammento conservatoci, le illustrazioni del codice Sinopense dovevano essere molto meno numerose che non negli evangelarii d'epoca più tarda del tipo del laurenziano.

[1] Qui anzi c'è una doppia trasposizione perchè la resurrezione di Lazzaro doveva trovarsi prima dell'ingresso a Gerusalemme come è nel Rossanense.

[2] Così l'ultima cena è rappresentata solo nella forma liturgica, non due volte come nel Rossanense

[3] Uno studio su tale distribuzione, finora non osservata, sarebbe di grande interesse.

[4] La distribuzione non può in nessun modo essere casuale, ma deve obbedire a qualche regola; altrimenti parrebbe strano che si collocassero in uno stesso vangelo scene simili o identiche, come le due moltiplicazioni dei pani (nel Sinopense e nel Laurenziano); e le due guarigioni dei ciechi secondo Matt. IX, 27, e XX, 29 (nel Laurenziano).

Fig. 3. Roma, S. Saba. Testa di Cristo.

Fig. 4. Biblioteca Vaticana, Ornato del codice gr. 1153

Capitolo IV.

ESAME STILISTICO E ARCHEOLOGICO

I. Esame stilistico.

Il codice Rossanense è stilisticamente assai superiore al frammento Sinopetano. Corretto nelle linee, moderato nei movimenti, ma libero interamente dalle rigide regole della simmetria, il miniatore del codice di Rossano riesce a darci delle composizioni armoniche ed equilibrate, in cui gli elementi sono benissimo fusi in un solo insieme. Nel Sinopetano le rappresentazioni sono molto più semplici e quindi più facile dovrebbe riuscire il collegare tra loro le parti, eppure l'artista non c'è riuscito e nelle due moltiplicazioni ha diviso le storie in due episodi separati l'uno dall'altro; nel Rossanense invece, dove gli elementi sono, per le ragioni già accennate, in tanto maggior numero, l'unione è perfetta. La miniatura della resurrezione di Lazzaro è a questo riguardo un vero capolavoro, e più tardi non troveremo mai un cumulo di elementi raccolti così bene in un quadro solo: il pittore di Sant'Angelo in Formis, che derivava da una corrente d'arte monastica orientale le cui radici erano unite a quella che produsse il Rossanense, si può confrontare col miniatore del codice per la stessa sapienza della composizione.

Alla facilità della composizione il miniatore del Rossanense aggiunge pure una grande perizia tecnica e un vivace sentimento del colore, pel quale ultimo se non vince i miniatori del codice di Rabula, non ne rimane molto lontano: sulla stessa pagina colloca a fianco i toni più disparati senza che mai stridano tra loro.

Le miniature non hanno alcuna preparazione; i colori son posti direttamente sulla pergamena e per questo sono un poco oscuriti dal purpureo dei fogli; soltanto il viso del Cristo è dipinto sull'oro del nimbo il quale evidentemente era messo prima.

Tecnicamente il Sinopetano è molto inferiore al Rossanense. I contorni delle carni nude che nel codice di Rossano sono rosei sfumati, nel Sinopetano sono indicati invece da grosse linee nere; le pieghe delle vesti sono sempre segnate a tratti neri che sembrano tagliare la stoffa, mentre a Rossano tale procedimento è usato solo per l'aureo mantello del Cristo. Anche qui non c'è alcuna preparazione sul fondo della pergamena, i colori sono applicati direttamente sul foglio e sono anche meno resistenti che nel Rossanense: soltanto i volti sembrano preparati con una imprimitura color mattone. I colori son gli stessi del Rossanense, ma talvolta di tono più uniforme, nei volti abbondano le lumeggiature, bianche sulle guance, rosee lungo l'ovale.

Le forme nel Rossanense sono molto più corrette e piene; le persone sono di statura giusta e proporzionata, l'atteggiamento è composto, e naturale; le figure poggiano saldamente in terra, e si muovono naturalmente alzando solo un piede e tenendo l'altro fermo.

Nel Sinopetano invece i movimenti sono scomposti, le figure tengono talora ambedue i piedi alzati da terra, come nella scena della guarigione dei ciechi, in cui Cristo, l'apostolo e gli Ebrei, sembra dalla posizione dei piedi che stiano in corsa sfrenata. Le proporzioni non sono sempre giuste, Cristo ha il corpo piccolo in confronto della testa che l'enorme nimbo a guisa di ruota fa sembrare ancora più grande, mentre le braccia sono troppo corte; le mani del discepolo che segue Cristo nella guarigione dei due ciechi e quella dell'Israelita che gli è vicino, sono enormi. Nel Rossanense le teste sono regolari, ben costruite, le fronti spaziose ed erette; nel Sinopetano invece troviamo una grande decadenza: le fronti basse e sfuggenti, le tempie scoperte, le guance infossate, una tendenza a quel tipo che poi sarà caratteristico nell'arte bizantina decadente, in cui la faccia prende la forma di un angolo solido il cui spigolo è formato da una linea che attraversa verticalmente la fronte e continua sul naso; le sopracciglia diventano arcuate, le labbra sono sporgenti e nelle figure barbate son lasciate interamente scoperte in modo che sembrano enormi e dànno al viso un'espressione selvaggia. Basta confrontare il Cristo soave e nobile del Rossanense con quello rude e selvaggio del Sinopetano per farsi un'idea dell'enorme distanza che corre tra i due codici

Un particolare comune ai due codici è che delle figure poste nei secondi piani son rappresentate soltanto le parti superiori, e non le inferiori che pure dovrebbero vedersi: così nell'ingresso a Gerusalemme (tav. II) di tutto il gruppo di uomini che escono incontro al Cristo non si vedono le gambe; nella purificazione del tempio (tav. III), del mercante che porta la gabbia non si vede che la parte superiore; nella distribuzione del vino (tav. VII) all'apostolo dietro a Pietro mancano i piedi; nel Sinopetano, nella guarigione dei ciechi (tav. *B*, 1), uno degli Israeliti ha un solo piede, l'altro che è nel secondo piano ne manca affatto. Nella Genesi di Vienna un simile fatto non si verifica mai.

Gli elementi di pura decorazione mancano in entrambi i codici, non c'è niente di più del necessario; nel Sinopetano, per ragioni già accennate, le scene sono rappresentate assai più schematicamente.[1]

Un altro codice che presenta strettissime affinità di stile e di particolari del costume, delle architetture, dei tipi, con i due evangelarii è la la Genesi purpurea della biblioteca di Vienna. Già v. Gebhardt-Harnack hanno notato l'analogia tra le miniature della Genesi e quelle del Rossanense; Ussov[2]

[1] Vedasi a pag. 12.

[2] Ussov, pag 73-76

e ha confrontate una ad una rilevando tutte le somiglianze; Lüdtke [1] conviene nell'attribuire ai due codici un'unica origine, Haseloff si ferma lungamente nei confronti. Il Wickhoff [2] vede nella Genesi l'opera di cinque artisti diversi, e caratterizza il primo come *miniaturista*, il secondo come *colorista*, gli ultimi tre come *illusionisti*; i primi due formano un gruppo superiore artisticamente a quello formato dagli ultimi tre. Le miniature che hanno rapporto col Rossanense sono quelle del *miniaturista* e del *colorista*. Tanto il Rossanense e il Sinopetano che la Genesi di Vienna hanno le illustrazioni disposte in una striscia rettangolare; nella Genesi esse sono intercalate al testo e poste proprio nel margine inferiore delle pagine come nel Sinopetano. Le storie nei tre codici sono narrate nella maniera continuativa; così nella parabola del samaritano, nella guarigione del cieco e nella preghiera in Getsemane troviamo momenti successivi rappresentati in uno stesso quadro, senza alcuna divisione. Nel rotulo di Giosuè le rappresentazioni si seguono naturalmente una dopo l'altra, ma si è cercato di separare le diverse storie con segni d'interpunzione, colonnine, alberi, montagne; nel Rossanense e nella Genesi invece manca assolutamente tale preoccupazione di dividere in qualche modo i momenti successivi delle storie.

Nei due evangelarii le miniature non hanno cornici, tranne i due quadri di Pilato nel Rossanense, circondati da una sottile linea a semicerchio, e le figure di San Marco con la Sofia, poste sotto un arco; nella Genesi la maggior parte dei quadri mancano pure di cornice, altre sono inquadrate in una sottile linea.

Nella Genesi molte miniature hanno un fondo azzurro di atmosfera che nel Rossanense non si vede che nella rappresentazione di Gesù in Getsemane, dove il cielo è in due strisce, una inferiore nera e una superiore azzurra con la luna e le stelle; ma qui è evidente che il principio è diverso da quello della Genesi, perchè il fondo è introdotto per indicare la notte. Invece il Sinopense analogamente alla Genesi ha il fondo della prima moltiplicazione dei pani colorito in azzurro.

Ma le affinità fra i codici sono di natura molto più intima; certi tipi della Genesi si trovano trasportati di peso nelle pagine del Rossanense; gli accessorî, i dettagli delle architetture, dei costumi, sono identici; così che si è costretti ad assegnarli ad uno stesso luogo d'origine ed anche ad epoche vicine tra loro; e contro l'opinione di Hartel e Wickhoff devesi ritenere la Genesi composta tra la fine del v e il principio del vi secolo.

Anche il Sinopense presenta notevolissime somiglianze, in certi tipi, con la Genesi, nella quale troviamo anzi assai accentuata la tendenza dei visi all'angolo solido, e le caratteristiche delle tempie scoperte, dei capelli che scendono in basso coprendo un poco le guance, che abbiamo vedute proprie del vangelo di Sinope. Il Mosè a destra della seconda moltiplicazione dei pani è identico a uno dei fratelli di Giuseppe nel fol. XX della Genesi,[3] che è penultimo a sinistra nel gruppo; mentre David trova riscontro con l'ultimo fratello; l'uomo che accorre nelle stanze della moglie di Putifar (Genesi, fol. XVI)[4] è identico a quello seduto all'estremità destra della tavola, nel festino di Erode; il servo di Abramo che conduce i camelli (Genesi, fol. VI)[5] si rivede tra il popolo che si sazia nella seconda moltiplicazione dei pani

Il colorito e i procedimenti tecnici confermano sempre meglio l'affinità tra la Genesi e i due evangelari purpurei, così da doverne costituire un gruppo intimamente legato.

Questo gruppo non è lontano dal codice siriaco della Laurenziana dell'anno 586, al quale lo uniscono affinità stilistiche e iconografiche; nè dal pentateuco di Ashburnham,[6] dalle pitture di Palmira,[7] dai musaici di Sant'Apollinare, da quello dell'abside di Santa Caterina al monte Sinai,[8] da tutto un gruppo insomma di monumenti che si riferiscono specialmente alla Siria e Palestina.

Nel musaico del monte Sinai è rappresentata la Trasfigurazione: Cristo con largo nimbo crocigero ha proprio lo stesso tipo di quello del Rossanense; la corrente artistica che produsse il musaico era certamente in contatto con quella a cui appartengono gli evangelari purpurei.

Coi musaici di Sant'Apollinare i rapporti sono ancora più evidenti; non solo la costruzione dei corpi e dei visi è la stessa, ma si notano analogie strettissime nei motivi del paesaggio, nei costumi, negli atteggiamenti.

Per stabilire con esattezza le caratteristiche del gruppo, studieremo ora in tanti capitoletti l'ornamentazione, le architetture, i costumi, i gesti, nei due evangelari mettendoli in confronto con gli altri monumenti antichi.

L'ornamentazione è semplice nei due evangelari, ma piuttosto ricca nella Genesi. Importante è il fatto, che mentre nel Rossanense le miniature non hanno alcuna linea di contorno, non è ignota però la cornice che comparisce come motivo di decorazione intorno all'epistola di Eusebio a Carpiano.

Il frontespizio delle tabelle dei canoni (tav. IX) ha il titolo racchiuso entro una cornice rotonda decorata a ventagli intersecati, e portante in quattro medaglioni i busti degli evangelisti. L'uso di un cerchio che occupa il centro della pagina nel titolo dei codici, è comune in Oriente: lo vediamo nell'evangelario greco del vi secolo della biblioteca di Vienna,[9] nel Gregorio Nazanzieno dell'Ambrosiana (A. 49-50) del ix secolo, e in molti altri manoscritti.

Il bel motivo decorativo dei ventagli intersecantisi è poi tutto orientale i ventagli sono a vari colori, dal grigio quasi nero, all'arancione, al turchino, al roseo, e di bellissimo effetto. Ogni ventaglio ha diversi toni di colore, nel centro è sempre più chiaro e si va facendo più intenso gradatamente verso gli angoli. Nel codice siriaco di Rabula troviamo pure una decorazione di ventagli intersecati ai lati dell'arco nella pagina in cui son figurati i due evangelisti in piedi, Marco e Luca;[10] nel codice vat. gr. 1153 (xii secolo),[11] contenente i profeti coi commenti, e che ha nelle cornici motivi ornamentali propri dell'arte siriaca antica, si vedono pure nella cornice del fol. 20ᵛ in cui è rappresentato Amos, gli stessi ventagli (fig. 4) bianchi nel mezzo, e ai lati alternatamente rosei, neri, turchini; i centri dei ventagli sono però molto più lontani l'uno dall'altro. In una pittura della chiesa di San Saba a Roma, della fine dell'viii secolo, rappresentante la guarigione del paralitico, s'incontra pure l'ornato a ventagli adoperato nella cornice:[12] a Santa Maria Antiqua, in un affresco dell'oratorio a destra dell'abside centrale, rappresentante alcuni santi in piedi, ci sono pure nella cornice i ventagli intersecati bianchi nel mezzo, rossi, gialli, verdi, nei lati; in un altro affresco nel presbiterio rappresentante il profeta Isaia che predice la morte al re Ezechia riappaiono i ventagli (fig. 5) bianchi nel mezzo e gialli, rossi e turchini nei lati, come nel Rossanense, anche adoperati come cornice di divisione tra i vari riquadri. Nell'evangelario vallicelliano *B*. 50 (x secolo) che noi attribuiamo all'Italia meridionale, riappare la decorazione di ventagli intersecati nell'arco di una tabella dei canoni (fol. 8); i ventagli son bianchi nel mezzo e nei lati rossi e violetti alternatamente. Così è chiara la via seguìta da questa caratteristica ornamentazione: nata in Oriente, come ci dice il Rossanense, venuta nell'Italia meridionale,[13] già nell'viii secolo è giunta a Roma; mentre intanto è entrata pure nell'arte carolingia, così piena di motivi orientali, dove la troviamo nel famoso evangelario di Godescalco.

Nella cornice dell'epistola a Carpiano (tav. X), si vedono in alto due colombe nere, con ali bianche e nastro svolazzante intorno al collo, che si ritrovano sul davanti della tavola nell'ultima cena (tav. V) e sono frequenti

[1] W. Lüdtke, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*, Greifswald, 1897

[2] *Die Wiener Genesis herausgegeben* von Wilhelm Ritter von Hartel und Franz Wickhoff, Wien, 1905.

[3] Hartel-Wickhoff, tav. XL.

[4] Hartel-Wickhoff, tav. XXXII.

[5] Hartel-Wickhoff, tav. XII

[6] V. Gebhardt, *The miniatures of the Ashburnham-Pentateuch*, London, 1883.

[7] J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, pag. 11-32. B. Farmakovski, *La pittura a Palmira. Bullett. dell'Ist. Archeol. russo a Costantinopoli*. VIII. (1903)

[8] D. Ajnalov, *I fondamenti ellenistici dell'arte bizantina* (in russo). Pietroburgo, 1900, tav. III.

[9] *Jarhbuch d. kunsthistorischen Sammlungen d. all. Kaiserhauses*. Wien, 1893, tav. I.

[10] Garrucci, tav. 163, 1

[11] A. Munoz, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, Firenze, 1905, pag. 29 33.

[12] Abbiamo già veduto come le pitture di San Saba, eseguite dai monaci greci che tenevano il monastero, siano legate all'arte orientale anche pel tipo del Cristo che è vicino a quello del Rossanense.

[13] I ventagli si vedono anche nelle cornici della porta di bronzo di Barisano a Ravello (a. 1179): Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, pl. XVIII.

nel codice di Rabula,[1] dove appaiono pure dei canestrini identici a quelli che sono agli angoli della stessa cornice del Rossanense; le piccole anatre in basso della cornice vedonsi identiche pure nel Rabula.[2]

Le architetture. — Nei due evangelari e nella Genesi le architetture sono molto simili: il tipo delle città è proprio assolutamente lo stesso, un recinto di mura con torri e merli, costruite in pietre quadrate, e nell'interno case con tetti a squame, o cupole, o fabbriche semi circolari; il Sinopense invece, meno curante dei dettagli, non divide le mura in riquadri, ma le colorisce interamente di bianco biaccoso (tav. *A*, I, e *B*, II).[3] Nei due evangelari le porte della città sono sempre ad arco, nella Genesi invece sono rettangolari.

Fig. 5 Roma, S. Maria Antiqua. Cornice.

La città che si vede nel Sinopense a sinistra del miracolo del fico seccato, è vicinissima a quella che appare nel musaico di Sant'Apollinare rappresentante Cristo e i discepoli in viaggio verso Emmaus: c'è la stessa porta arcuata, le stesse torri rotonde merlate.[4] Molto diverse da quelle dei tre codici purpurei sono invece le città nelle miniature occidentali, per esempio in quelle del Virgilio Vaticano.

Il tempio nella cacciata dei mercanti (tav. III), è preceduto da un portico a colonne scanalate, con capitelli a fogliame, coperto da un tetto rosso a squame, in fondo a sinistra si eleva l'ingresso del tempio, sormontato da timpano; dall'architrave scende una corta tendina, come si vede nella Genesi.[5] La porta che divide in due la miniatura della parabola delle dieci vergini, con gli stipiti a cassettoni, s'incontra anche nella Genesi (tav. VIII, XXXI, XXXVII), ed è vicinissima alle finte porte marmoree del VI secolo, nei matronei di Santa Sofia a Costantinopoli (fig. 6).

La pagina in cui è figurato Marco con la Sofia è veramente di una straordinaria ricchezza per la decorazione architettonica: l'evangelista è rappresentato sotto una specie di ciborio, o meglio sotto la conca di un'abside, nel cui fondo sono aperte due finestre, che ricorda molto da vicino l'arcata che fa da frontespizio al pentateuco di Ashburnham (fig. 7) e anche un poco le arcate del piano superiore del coro di San Vitale a Ravenna con simili conche. E a proposito del frontespizio del pentateuco di Ashburnham, osserveremo che da esso non doveva molto differire quello del codice Rossanense, il quale doveva essere puramente ornamentale, e quindi con tutta probabilità a somiglianza dei frontespizi dei singoli vangeli avrà portato un'arcata.

Il baldacchino sotto cui sono rappresentati i due sacerdoti nella scena di Giuda che restituisce il denaro, è identico a quello della Genesi (tav. VII) avanti al quale sta Melchisedech; vi si vedono gli stessi capitelli d'acanto spinoso, e la cupola a squame all'esterno e a cassettoni all'interno. La prigione di Giovanni Battista visibile in spaccato nel Sinopense, è identica a quella di Giuseppe ebreo nella Genesi (tav. XXXIII).

Il paesaggio è semplicissimo nei due evangelari, e ridotto ai minimi elementi; il color purpureo della pergamena è parso nel maggior numero dei casi sufficiente ai pittori per fare da sfondo alle loro figure; solo qualche volta viene introdotto il paesaggio per necessità, come ad esempio nella preghiera di Cristo in Getsemani; altrimenti non abbiamo che qualche elemento isolato, come alberi, piante; il terreno è indicato da una linea verde ondulata. Haseloff nota giustamente l'analogia tra la grotta di Lazzaro del Rossanense e quella del musaico di Sant'Apollinare della guarigione dell'indemoniato,[6] e tra le montagne della Genesi e quelle del Getsemani.[7] Nei rami d'albero, tenuti dal popolo nell'ingresso di Cristo a Gerusalemme, l'Ussov riconosce la phoenix dactilifera, propria della Siria e dell'Africa del nord; per altre osservazioni del Lüdtke sulla specie degli alberi rimandiamo all'Haseloff.[8]

Gli animali. — Gli animali della cacciata dei mercanti dal tempio sono già stati studiati dall'Ussov e dal Lüdtke. Ussov vede nelle capre il tipo che si trova nel basso e medio Egitto, e nei buoi gibbosi il *bos africanus*[9] il Lüdtke[10] dice invece che il bue gibboso è proprio della Siria e dell'Asia Minore, ed esclude l'Egitto; anche l'elefante indiano che compare nella Genesi, porta questo codice più verso Oriente, mentre Ussov attribuiva anche il manoscritto viennese al basso Egitto, riconoscendo in alcuni alberi la *hyphaena thebaica*. Anche la pecora dalla lunga coda, e l'asino dalle lunghe orecchie, che appaiono nel Rossanense ci riportano alla Siria o all'Asia Minore. Queste le conclusioni del Ludtke sostenute da così validi argomenti che bisogna ritenerle giuste. A noi preme di osservare come nei codici occidentali non compariscono mai animali simili, e come questo fatto escluda, insieme con tante altre ragioni, la provenienza del Rossanense dall'Italia Meridionale. Nel Virgilio Vaticano (n. 3225), si vedono spesso figure di buoi, che mancano però affatto di gibbosità (pict IV, XIII, XXII, XXXIII; ancor meno gibbosi sono i buoi del Virgilio Romano (pict. IX). Osserviamo che una figura di bove molto simile a quelli del Rossanense si vede nel frammento di bassorilievo di San Giovanni Elemosinario a Venezia,[11] che si vuole di provenienza siriaca: il bue ha in quel rilievo una gibbosità molto pronunciata, e ciò rende probabile l'ipotesi dell'origine orientale della scultura: il Gabelentz[12] ha già notata la somiglianza di quel bue con quelli della Genesi di Vienna; più ancora esso somiglia a quelli del Rossanense, e il rilievo certo se non viene dall'Oriente, è imitato su un bassorilievo orientale, non bizantino.

I gesti. — Nel Rossanense, nella Genesi e nel Sinopetano, i gesti e i movimenti delle figure sono molto vivaci, anzi abbiamo notato come nell'ultimo codice siamo perfino a volte scomposti. I diversi sentimenti sono espressi a meraviglia dai gesti: il dolore, la sofferenza, la supplicazione, la preghiera, il terrore, sono rappresentati con gesti pieni di vita. Il Cristo che prega nell'orto, con la faccia quasi poggiata sulle mani distese sul terreno, sta in una forma che è consueta nel l'arte bizantina; il gesto con cui il popolo accompagna il grido «Barabba» nella tav. XIV, è veramente energico e forte. Nel Sinopense troviamo lo stesso muovere di mani del Rossanense e della Genesi; nella cella in cui giace il corpo di Giovanni Battista, uno dei discepoli si piega sul maestro, non per portarne via il corpo, come pare all'Omont,[13] ma quasi per baciarlo: così nella Genesi di Vienna Giuseppe si china sul corpo del padre morto.[14] I discepoli nel Sinopetano, come nel Rossanense tengono la sinistra sotto il mantello, e la destra fuori di esso, posizione che deriva dall'antichità. Per altri riscontri sul Rossanense, si veda l'Haseloff.[15]

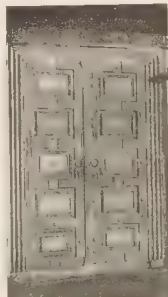



Fig. 6. Costantinopoli, S. Sofia Porta marmorea

[1] Garrucci, tav. 133, 1 e 134, 1.
[2] Garrucci, tav. 136, 2 e 137, 1.
[3] Una simile città si vede nella Genesi, fol. XIIIv, nella parte inferiore. Hartel-Wickhoff tav. XXVI
[4] Corrado Ricci, *Ravenna*, fig. 79
[5] Hartel-Wickhoff, tav. VII.
[6] Corrado Ricci, *Ravenna*, fig. 56.
[7] Haseloff, pag. 80
[8] Haseloff, pag. 81.
[9] Ussov, pag. 64.
[10] Lüdtke, *Untersuchungen* pag. 43
[11] H. von Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, fig. 11; Venturi, *Storia dell'arte*, III, fig. 218
[12] Gabelentz, op. cit., pag. 151.
[13] Omont, *Fac-similés*, pag. 2.
[14] Hartel-Wickhoff, tav XLVIII
[15] Haseloff, pag. 71-74

Il VESTIARIO, è stato studiato già dall'Haseloff, che però incorre in molte inesattezze nella nomenclatura delle diverse parti di esso; [1] il Sinopense ha qualche variante: Cristo non ha la tunica turchina, come nel Rossanense, ma aurea; nel Rossanense poi le persone del popolo portano sempre alte scarpe nere, o vanno a piedi nudi, come il cieco e uno dei mercanti scacciati, e si distinguono per questo dagli apostoli, dai discepoli e dai sacerdoti che hanno i sandali; nel Sinopense anche al popolo si danno i sandali, come si vede nella guarigione dei due ciechi. Al solito poi il popolo si distingue dai discepoli, portando la penula, mentre quelli hanno il pallio. Pilato e i suoi funzionari hanno la clamide lunga con un grosso pezzo di panno quadrato di diverso colore cucito sul davanti: sulle clamidi bianche, gialle, rosse, azzurre, il quadrato è sempre di color turchino. Il Wilpert crede di dover riconoscere qui il *pallium discolor* che la legge di Teodosio, dell'anno 382, prescrive agli ufficiali. [2] La legge parla di *pallium discolor* da portarsi sulla *penula;* il Wilpert pensa che la nomenclatura della legge sia errata e confusa, e che si dia in essa il nome di penula alla clamide lunga, e di *pallium* al quadrato di stoffa di diverso colore. Se l'ipotesi è giusta, si dovrebbe, secondo il Wilpert, ritenere ogni monumento in cui compare questa forma di clamide, posteriore all'anno 382.

Per lo studio dei MOBILI e degli UTENSILI si veda Haseloff. [4]

[1] Vedasi la nota 9 a pag. 1. Per il nome esatto del collare dei portatori dei *signa*, vedasi GRAEVEN, *Gött. Anzeigen*, 1900, pag. 419.

[2] *Das « Pallium Discolor » der Officiales im Kleidergesetz vom Jahre 382; Bessarione*, X, (1905), Fasc. 86.

[3] A parte la giustezza dell'ipotesi, non ci pare che questa conclusione sia da prendersi assolutamente. La legge teodosiana poteva anche soltanto riconfermare un uso già esistente.

[4] HASELOFF, pag. 76.

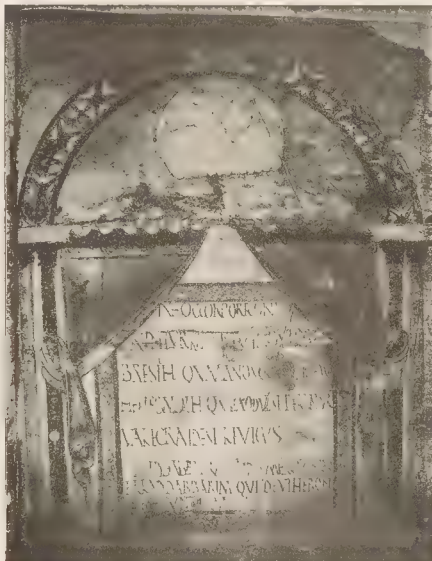



Fig. 7. Parigi, Biblioteca Nazionale. Pentateuco di Ashburnham, Frontespizio.

Capitolo V.

ETÀ E PATRIA DEI CODICI ROSSANENSE E SINOPETANO

I.

Età e patria dei codici Rossanense e Sinopetano.

bbiamo già rilevato che i caratteri iconografici e stilistici ci inducono a ritenere i due evangelari di Rossano e di Sinope come prodotti di una stessa corrente d'arte, vicini tra loro anche cronologicamente, e come allo stesso centro artistico bisogna pure attribuire la Genesi purpurea della biblioteca di Vienna.

A giudizio della maggioranza dei paleografi, la Genesi viennese è assegnata alla fine del v o al principio del vi secolo; il Rossanense paleograficamente fu giudicato dal von Gebhardt della prima metà del vi secolo, le nostre tavole XVI-XXI che riproducono sei pagine del testo potranno utilmente servire ai paleografi per la datazione del codice. Il Sinopense appartiene su per giù allo stesso tempo, ma per quel peggioramento delle forme, che noi abbiamo rilevato, siamo indotti a collocarlo verso la fine del vi secolo. Abbiamo quindi tre monumenti prodotti da una stessa scuola artistica, e che abbracciano il periodo di circa un secolo.

Questa scuola artistica appare fiorentissima: già conosce ed usa spigliatamente i motivi iconografici del vecchio e del nuovo testamento, non nel loro primo grado di sviluppo, ma già tanto svolti e definiti che si ripeteranno poi per tutto il medioevo; conosce differenti maniere d'arte, poichè certo la Genesi è compita tutta in uno stesso luogo, e quindi la scuola che la produsse abbracciava in sè le diverse maniere del *miniaturista*, del *colorista* e degli *illusionisti*, distinte dal Wickhoff. In quel centro artistico fiorivano dunque stili varii e liberi; gli artisti usavano con sicurezza della maniera *continuativa*, trattavano facilmente, sebbene con molta moderazione, il paesaggio; ritraevano dal vero le figure animate. Il carattere naturalistico nelle miniature dei tre codici è evidente; la cura principale è, nel riprodurre il fatto di scegliere sempre il momento più complesso, che valga meglio a dare l'idea della narrazione illustrata, tralasciando quanto potrebbe avere soltanto uno scopo decorativo. Non c'è una figura nei due evangelari che non significhi qualche cosa, che non abbia una parte nel fatto; non altrettanto si può dire della Genesi, in cui entrano talora elementi estranei, specie per caratterizzare gli ambienti.

La parte decorativa è semplicissima, limitata al necessario, come ornamento delle architetture e delle suppellettili; fa eccezione nel Rossanense la pagina con l'evangelista Marco; le tavole dei canoni saranno state probabilmente del tipo del frammento di Londra o di quello di Vienna. Ad ogni modo, in confronto con la esuberanza di motivi ornamentali che si riscontra nel Rabula, i tre codici purpurei appaiono semplicissimi.

Le composizioni sono in genere piuttosto schematiche; i miniatori non sembrano assuefatti al trattamento del gruppo, e nel Rossanense abbiamo notato come nei gruppi, delle figure dei secondi piani siano soltanto dipinte le teste o la parte superiore del corpo, mentre si dimenticano le estremità inferiori; lo stesso si riscontra nel Sinopetano.

Lüdtke[1] ha avanzato l'ipotesi che le miniature della Genesi di Vienna derivino da un più antico esemplare, il quale aveva la forma di rotulo; a noi pare la cosa molto verosimile, e crediamo che una simile ipotesi si possa fare anche per il Rossanense. Ad esempio le due scene della distribuzione del pane e del vino, ora separate, s'imaginano molto meglio unite in una sola striscia; certo è poi che le rappresentazioni derivano da più antichi modelli, chè al tipo iconografico definitivo che permane attraverso i secoli, l'arte non arriva d'un tratto, ma solo dopo lunghi tentativi.

A ritenere il Rossanense copia di modelli più antichi, inducono parecchi fatti; primo la discrepanza tra le iscrizioni delle due miniature con le storie di Pilato e i soggetti rappresentati in esse (tav. XIII-XIV, pag. 5).

Per la prima delle due rappresentazioni in cui la scritta dice: καὶ δήσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον καὶ παρέδωκαν Πιλάτῳ τῷ ἡγεμόνι, si può pensare che a colui che ha posto la scritta sembrò che Cristo avesse le mani legate mentre egli le tiene sotto il mantello, ma sciolte.

La discrepanza, dice il Graeven,[2] indica che il miniatore che probabilmente metteva da sè le iscrizioni, copiava antichi esemplari di cui non capiva bene il significato.

Quanto alla seconda rappresentazione, la discrepanza è evidente, e dipende certo da trascuratezza di chi pose la scritta, ma per la prima storia a noi pare piuttosto che il miniatore abbia sbagliato nel disegnare il braccio

[1] W. Lüdtke, *Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis*. Greifswald, 1897, pag. 24, 27.

[2] *Götting. gel. Anzeigen*, 1900, pag. 417.

destro di Cristo che doveva stare dietro il dorso, come ci sta certamente il sinistro. L'iscrizione in questo caso sarebbe posta giustamente.

Anche il fatto che si verifica tre volte, d'una iscrizione posta sul rotulo di un profeta a cui non appartiene, può spiegarsi con la stessa trascuratezza del miniatore nel copiare il suo modello. Ma la prova migliore che il Rossanense è copia di più antico esemplare si trova secondo noi nella scena della lavanda dei piedi. Abbiamo notato più sopra (pag. 4) la strana direzione degli sguardi degli apostoli, che invece di guardare al Cristo che lava i piedi di Pietro, guardano verso sinistra. Evidentemente nel primitivo esemplare a questa miniatura era riservato uno spazio più ampio, e il gruppo degli apostoli, come in altri numerosi esempi nell'arte bizantina,[1] era collocato più a destra, dietro la sedia di Pietro. Il miniatore del Rossanense è stato costretto da mancanza di spazio a restringere la rappresentazione e così ha posto il gruppo non a destra di Pietro, ma nel secondo piano, conservando però l'antica direzione alle teste e agli sguardi delle figure.

Graeven trova poi un segno di antichità del Rossanense, nel costume dei sommi sacerdoti.[2] Egli mostra come nell'arte del v secolo in poi ai sacerdoti si dava la caratteristica lacerna, su un doppio chitone, con berretto in capo (così si vedono nell'evangelario di Ecmiadsin, nei musaici di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale); mentre l'arte primitiva cristiana rappresentava i sacerdoti con tunica, pallio e sandali, come si vedono nei sarcofagi, nella teca di Brescia, nelle colonne di San Marco a Venezia, nel dittico del duomo di Milano, nel rotulo di Giosuè e nel codice di Rossano, il cui originale dovrebbe rimontare a un tempo più antico del vi secolo. Abbiamo detto l'originale; il Graeven,[3] pare invece che inclini a credere lo stesso codice di Rossano anteriore a Giustiniano; ma in ciò non ci accordiamo con lui.

Osserviamo poi che nel codice Sinopense, Daniele porta la lacerna ed il pileo, mentre nell'arte paleocristiana è pure figurato in tunica e pallio.

Haseloff ha posto in rilievo il legame che le miniature del Rossanense hanno con l'arte monumentale, con i musaici di Sant'Apollinare Nuovo e di San Vitale;[4] e a noi paiono naturali le correlazioni iconografiche, perchè nell'arte monumentale le rappresentazioni non essendo legate a uno piuttosto che a un altro dei quattro vangeli, possono prendere i vari particolari da più parti, come è appunto il caso del Rossanense. Le figure dei profeti coi rotuli svolti che fanno quasi l'ufficio di pulpiti sembrano addirittura tolte dai musaici o dalle pitture delle pareti di una navata centrale di antica basilica, dove potevano esser collocate nei punti d'incontro degli archi, come si vede fino ad epoca tarda, per esempio, nella navata di Sant'Angelo in Formis.

Nota giustamente il Graeven,[5] come spesso si vedano delle figure di profeti al punto di nascimento degli archi trionfali delle basiliche, decorati di musaici, collocate una per lato a riscontro; così si vede a San Paolo fuori le mura,[6] in cui son collocati però a quel posto i due principi degli apostoli, e a San Marco in Roma;[7] forse Isaia e Geremia sono le due figure che si vedono a Santa Maria in Domnica,[8] come ci fa pensare il trovare quei due profeti all'identico posto nell'arco trionfale di San Clemente,[9] di Santa Maria in Trastevere[10] e di San Vitale a Ravenna.[11] Il Graeven sbaglia però quando osserva che i profeti del Rossanense essendo rappresentati solo a mezzo busto, non trovano paralleli con i musaici ricordati, ma solo con l'unico esempio delle pitture del x secolo della chiesa di San Giorgio in Oberzell. In questa chiesa i profeti sono rappresentati solo a mezzo busto, circondato da una cornice, e tengono il libro in mano: essi formano così tanti medaglioni.[12]

Questo non è invece affatto il caso del Rossanense e del Sinopetano nei due codici i profeti non sono rappresentati a mezzo busto, ma interi, solo la parte inferiore del corpo è coperta dalla tabella che tengono innanzi. Nella descrizione dei codici noi abbiamo chiamato rotuli queste tabelle, e che infatti in origine esse fossero rotuli ce lo mostra il Sinopense, nel quale si vede benissimo la parte superiore della tavola ancora arrotolata, che il profeta stringe nella mano nel modo consueto con cui si stringono i rotuli; anche nel Rossanense i due profeti di destra stanno con la mano disposta a stringere la parte di rotulo non ancora svolta. Il principio è dunque analogo a quello di alcuni dei musaici, o dei numerosi codici con le profezie;[13] soltanto i profeti invece di tenere il rotulo da un lato, lo tengono innanzi alla persona. Nel Sinopense non solo i rotuli sono indicati dalla parte superiore ancora non svolta, ma anche dalla loro altezza che è proporzionata a quella delle figure, giungendo i rotuli inferiormente fino al punto in cui potrebbero essere i piedi delle figure; nel Rossanense invece, avendo perduto il primitivo carattere, i rotuli sono molto più lunghi.

Anche nella navata centrale di Sant'Angelo in Formis si vedono delle figure di profeti nei pennacchi degli archi; essi sono in figura intera e tengono rotuli con le due mani, sui quali sono scritti passi delle profezie.[14] Ma, osserva il Graeven,[15] il principio di decorazione, a S. Angelo, era di porre in ogni incrocio d'arco un profeta diverso, e quindi non potevasi, come invece nel Rossanense, stabilire una relazione tra il profeta e il quadro dipinto al disopra sulla parete.

I versetti scritti sui rotuli a Sant'Angelo, contengono perciò una profezia generica intorno al Cristo, più spesso che diretta a uno speciale avvenimento della vita di lui. Uno dei casi però in cui la scritta ha rapporto con la scena soprastante, trova un bel riscontro col Rossanense: il profeta Zaccaria, posto sotto l'entrata di Cristo a Gerusalemme, porta scritto sul rotulo: ECCE REX TUUS VENIET SEDENS SUPER ASINAM (Zacc., IX, 9), che corrisponde perfettamente alla scritta che porta nel Rossanense Zaccaria figurato pure sotto la medesima scena (vedasi pag. 6, tav. II, n. 2). Avendo potuto decifrare le altre scritte dei profeti del Rossanense, possiamo notare altre analogie. Osea a Sant'Angelo, posto sotto la deposizione di Cristo nel sarcofago, porta la scritta. ERO MORS TUA O MORS MORSUS TUUS ERO *inferne* (Os., XIII, 14), che corrisponde col Rossanense tav. I, n. 2. David ha a Sant'Angelo: QUI EDEBAT PANES MEOS AMPLIAVIT ADVERSUS ME SUPPLANTATIONEM (Salmo XL, 10), passo che si ritrova identico nel Rossanense, sul rotulo di David, tav. V, 2

È probabile che il Rossanense fosse ispirato da una decorazione monumentale, di chiesa simile a Sant'Angelo in Formis, dove profeti si trovassero nei pennacchi degli archi sotto le scene del vangelo

Fino a questo punto l'ipotesi è probabilissima; quanto alla ricostruzione che fa il Graeven[16] di questa primitiva disposizione degli originali monumentali del Rossanense, essa ci sembra così azzardata che non crediamo di doverne tener conto.

Le due storie di Pilato che sono in alto circondate da una cornice curva, potevano probabilmente nell'originale occupare due lunette, o come pensa il Graeven, due absidi, e poichè nelle absidi sotto alla rappresentazione c'era più spazio che non nella navata, il pittore invece di collocarvi dei profeti, vi pose altre scene: Giuda che restituisce il denaro e s'impicca, e Cristo e Barabba. Accettando queste ipotesi si deve pensare che le storie finissero con le due scene di Pilato, senza la crocifissione che nel tempo della creazione del cielo era se non ignota almeno rara; e che quindi naturalmente le due storie finali fossero collocate nelle absidi. Anche le due scene della distribuzione del pane e del vino dipendono, come già si è detto, da una composizione monumentale.

[1] Per esempio nell'evangelario di Pietroburgo, riprodotto dall'Haseloff, fig. 14

[2] *Götting. Anzeigen*, 1900, pag. 421-2; e *Byzant. Zeitschrift*, X (1901) pag. 2-4.

[3] *Götting. Anzeigen*, 1900, pag. 420.

[4] Haseloff, pag. 122.

[5] *Götting. Anzeigen*, 1905, pag. 423

[6] Garrucci, tav. 237

[7] Garrucci, tav. 294.

[8] Garrucci, tav. 293.

[9] De Rossi, *Musaici cristiani*, tav. XXIX.

[10] De Rossi, *Musaici*, tav. XXX.

[11] Garrucci, tav. 262.

[12] F. X. Kraus, *Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Freiburg, 1884, tav. XII; *Geschichte d. christl. Kunst.*, II, pag. 54

[13] A. Muñoz, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma*, tav. IX.

[14] *Jahrbuch der K. Preuss Kunstsammlungen*, IV (1893), tav. II-III; Kraus, *Geschichte*, II, fig. 40

[15] *Götting. Anzeigen*, 1900, pag. 425

[16] *Götting. Anzeigen*, 1900, pag. 425.

Ne risulta dunque che il centro artistico, a cui appartiene il Rossanense, non produceva soltanto miniature, ma anche pitture o musaici, e che quindi doveva esser piuttosto fiorente e rigoglioso, e si estendeva per una vasta regione

A noi pare che giudichi bene il Kondakoff, quando ritiene il codice rossanense un prodotto dell'arte monastica, a causa di quell'espressione dura, ma viva e appassionata che caratterizza bene le produzioni di quell'arte; [1] il carattere liturgico delle miniature prova poi indubbiamente che il codice servì per uso della chiesa e non privato; l'origine monastica spiega bene come il codice sia pervenuto nell'Italia meridionale, trasportatovi dai Basiliani, che a Rossano avevano un centro fiorente di attività; e illumina i rapporti che tante opere delle scuole benedettine, come le pitture di Sant'Angelo in Formis, hanno con le miniature del Rossanense.

L'arte di quella regione, le cui prime manifestazioni debbono dunque essere state assai antiche, partecipò poi in grandissima parte alla formazione della così detta arte bizantina, poichè abbiamo più volte rilevato come i motivi iconografici del Rossanense e del Sinopetano si ritrovino in tutta l'arte bizantina dei secoli posteriori; quindi è naturale il pensare che tale regione non fosse geograficamente molto lontana dalla capitale.

Qual'è questa regione? La più varia incertezza regnava tra gli studiosi intorno all'argomento.

Il Garrucci attribuì la Genesi di Vienna all'Asia Minore, fondando tale attribuzione specialmente sull'analisi delle specie di alberi e piante che vi sono rappresentate; il Kondakoff, [2] l'Ussov [3] e il Kraus [4] pensano all'Egitto, specialmente ad Alessandria, il Wickhoff ritiene probabile che la Genesi sia stata composta nella Campania, fondandosi tra altro sulla figura di un preteso vulcano, che sarebbe una riproduzione del Vesuvio; [5] il Gradmann rileva le analogie del Rossanense con le pitture di Sant'Angelo in Formis, e attribuisce anche il codice all'Italia meridionale; [6] il Beissel [7] e lo Stuhlfanth [8] assegnano il Rossanense all'Italia meridionale, ma Lüdtke osserva bene come la riproduzione dei camelli della Genesi e dei buoi gibbosi del Rossanense richieda una conoscenza diretta che l'artista non poteva avere in Italia dove tali animali non esistono. [9] La conclusione a cui è giunto il Gradmann dipende da un errore di metodo: l'analogia evidente tra le pitture di S. Angelo in Formis che sono dell'XI secolo, e le miniature del Rossanense che appartengono al VI, induce invece a credere che le prime derivino dalle seconde.

Infine Lüdtke, che ha compiuta un'analisi esattissima di tutti gli elementi della Genesi, la attribuisce, in base a criteri zoologici e botanici, ad Antiochia o ad un'altra grande città dell'Asia Minore: i buoi gibbosi si trovano solo in Siria e in Asia Minore, non in Egitto. [10] Il von Gebhardt aveva pensato a Costantinopoli, come patria del Rossanense, [11] ma i tipi degli animali lo escludono

Anche le particolarità architettoniche portano ad assegnare la Genesi a una regione prossima alla Siria, come ha osservato lo Schultze. [12]

Come vedesi, esclusa l'idea completamente infondata che il Rossanense o la Genesi possano appartenere al mondo occidentale, l'ipotesi più sicuramente basata era quella di Lüdtke, che li attribuiva all'Asia Minore, e che già era stata espressa, più per felice divinazione che per altro, dal Garrucci. Ma se l'Haseloff era costretto a concludere che la patria del Rossanense non potevasi sicuramente stabilire, oscillando tra la Siria e l'Asia Minore, dopo d'allora un nuovo fatto permette di giungere invece a una conclusione sicura. Il trovamento del frammento di San Matteo a Sinope sulla costa nord dell'Asia Minore, aggiunto al cumulo degli altri indizi, viene a togliere ogni dubbio, e ci permette di attribuire all'Asia Minore quella corrente artistica da cui uscirono i due evangelari e la Genesi. Abbiamo riportato le parole dell'Omont, il quale ritiene probabile, anche per dati storici e paleografici, l'origine del Sinopetano dall'Asia Minore, noi ricordiamo qui che anche l'evangelario greco purpureo onciale del VI secolo, conservato ora in frammenti alla Vaticana, a Vienna, a Londra, a San Giovanni di Patmos e a Pietroburgo, e certo originario dell'Asia Minore, poichè il frammento di Pietroburgo che conta 182 fogli (mentre gli altri uniti giungono a 55) proviene dal villaggio di Sarimsâqli, presso Cesarea di Cappadocia. [13] All'Asia Minore, come patria dei due evangelari e della Genesi, si poteva arrivare anche per via di eliminazione; esclusa l'Italia meridionale a cui non si può in nessun modo pensare; escluso l'Egitto e Alessandria in cui abbiamo opere di stile affatto diverso, come sono il Rotulo di Giosuè, e la Weltchronik; esclusa la Siria in cui abbiamo il Rabula, e altri minori codici, che pure si diversificano dai purpurei, l'Asia Minore rimaneva come la patria più probabile dei codici purpurei.

Lo Strzygowski, che prima aveva pensato a Costantinopoli come luogo d'origine della Genesi, ora assegna il Rossanense all'Asia Minore, anzi al centro di essa, alla Cappadocia, per essersi il Sinopetano scoperto in un porto di questa regione centrale; [14] secondo noi non si può così sicuramente localizzare, e ci pare meglio di assegnarlo un po' più largamente all'arte monastica dell'Asia Minore.

Altre notizie sull'arte dell'Asia Minore nei primi secoli ci sono fornite dalle descrizioni che Asterios di Amaseia († 403), fa delle rappresentazioni del martirio di Santa Eufemia [15] la scena del giudizio, in cui il *δικαστής* è circondato da soldati e satelliti, ricorda le due scene di Pilato del Rossanense, [16] le gocce di sangue rammentano quelle del ferito nella parabola del samaritano; l'atteggiamento della santa che invoca Dio levando le mani al cielo (*ἐκτείνουσα τὼ χεῖρε οὐρανὸν καὶ καλοῦσα θεὸν ἐπίκουρον τῶν δεινῶν*) è frequente nella Genesi di Vienna. Ma non è qui il caso di ricordare ancora quelle testimonianze di scrittori dell'Asia Minore, già più volte messe a profitto dagli studiosi: [17] esse attestano in quella regione l'esistenza di un'arte rigogliosa e veristica, di cui in Occidente non si aveva esempio in quel tempo.

[1] KONDAKOFF, *Histoire*, I, pag. 120.

[2] KONDAKOFF, *Histoire*, I, pag. 94.

[3] USSOV, pag 65.

[4] KRAUS, *Geschichte*, I, pag. 465.

[5] Il problematico vulcano si troverebbe nella tav. 46 dell'edizione di HARTEL-WICKHOFF. Cfr. ivi, pag. 91.

[6] E GRADMANN, in *Christliches Kunstblatt*, 1896, n. 6, pag. 97; citato da Lüdtke e a noi sconosciuto.

[7] S. BEISSEL, *Der hl. Bernward Evangelienbuch*, pag. 50.

[8] G STUHLFAUTH, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, pag. 141.

[9] LÜDTKE, pag. 45.

[10] Si veda anche O. KELLER, *Tiere des classischen Altertums in culturgeschichtlicher Beziehung* Innsbruck, 1887, pag. 66-72

[11] VON GEBHARDT, pag. XXXII

[12] *Christliches Kunstblatt*, 1896, n 3

[13] Ivi lo segnalò il DUCHESNE, *Bulletin critique*, 1881, pag. 451. Tutti i frammenti del codice sono editi dal CRONIN, *Codex purpureus Petropolitanus*, in *Text and studies contributions to biblical and patristic literature*, vol. V, n 4, Cambridge, 1899

[14] J. STRZYGOWSKI, *Eine alexandrinische Weltchronik*, pag. 183; *Kleinasien*, pag. 200 *Byzant. Zeischrift*, XI (1902), pag. 668; *Byzant. Denkmaeler*, III, pag. XV.

[15] MIGNE, *Patr. Greca*, vol. XL.

[16] J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, pag. 118.

[17] J STRZYGOWSKI, *Kleinasien*, Leipzig, 1903, pag. 200; A. MUÑOZ, *Alcune fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina* nel *Nuovo Bull. di arch. cristiana*, 1904, pag 222

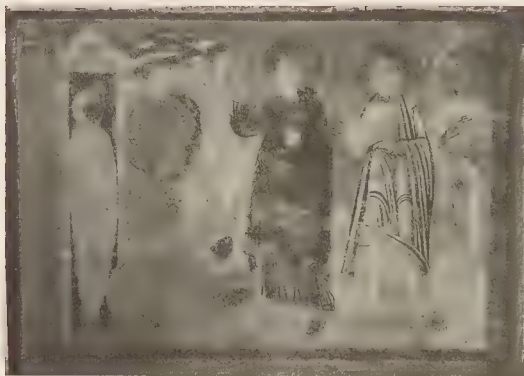



Fig. 8. Roma, S. Urbano alla Caffarella. — La resurrezione di Lazzaro.

F g. 9. S Angelo in Formis. Pitture della navata centrale

APPENDICE

IL ROSSANENSE NELL'ITALIA MERIDIONALE

(LE ORIGINI DELL ARTE BASILIANA E BENEDETTINA IN ITALIA)

OME e quando il codice Rossanense giunse in Calabria? Per quale via, e in che tempo? Ecco due domande alle quali finora non si è tentato di dare risposta. Ci sia permesso dunque di dare ampia parte a questa ricerca che non ha carattere di semplice curiosità, ma può servire a illuminare un problema rimasto fin qui insoluto: quello delle origini dell'arte monastica dell'Italia meridionale.

Se il codice avesse appartenuto alla biblioteca del chiostro del Patir, certo dagli antichi cataloghi se ne avrebbe qualche notizia: ora appartiene, come è noto, alla chiesa cattedrale, e, dando fede alla tradizione, questo possesso daterebbe da tempi antichissimi

La prima menzione dell'esistenza del manoscritto trovasi in un libro di impressioni di viaggio dello scrittore e giornalista napoletano Cesare Malpica, il quale ne ebbe conoscenza durante un suo viaggio nella Magna Grecia, nel 1845. Egli scrive: « *Il capitolo del Duomo possiede un tesoro in un libro antichissimo che contiene gli Evangeli scritti in Greco, con caratteri d'argento sovra carta azzurrina, con belle e curiose miniature in testa alle pagine. Par che sia opera fatta al cominciar del medio Evo, quando Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese introdussero in Italia l'arte del miniare. I signori Canonici tengano pur gelosamente questo monumento, che ricorda l'antichità della loro Cattedrale e i tempi famosi d'Italia. Questo volume in bellezza non cede a quelli di simil natura che io vidi in S. Nicola di Bari e in S. Piero in Galatina* ».[1]

I codici greci e orientali che si trovano nell'Italia settentrionale, o vi si trovavano un tempo, vi giunsero in gran parte nel XV secolo, avidamente ricercati dagli umanisti, che compivano anche viaggi di ricerche in Oriente, e portativi in gran copia specialmente dopo la presa di Costantinopoli: tale è il caso del rotulo di Giosuè che tra il 1525-1543 era a Padova, e della Genesi di Vienna che ha nei primi fogli iscrizioni dialettali venete.

Per l'Italia meridionale la cosa va in tutt'altro modo, chè al XV secolo le condizioni della cultura non erano ivi così avanzate; anzi con la diminuzione dei basiliani, col distacco delle chiese greca e latina, l'influenza greca perdeva ogni giorno terreno. Perciò le memorie dei rapporti tra l'Oriente e la Magna Grecia appartengono a tutt'altri tempi, e risalgono agli inizi del cristianesimo; si può affermare che già nel VI secolo politicamente e artisticamente l'Italia meridionale non fosse che una provincia orientale.

Fin nelle prime manifestazioni dell'arte cristiana nel sud d'Italia è dato rilevare caratteri prettamente orientali, e ciò si può in special modo affermare riguardo alla miniatura monastica; così che siamo costretti ad ammettere che una fiorente importazione di prodotti artistici orientali vi fosse sino dagli inizi del cristianesimo. Influssi dell'arte bizantina sulle scuole benedettine sono da tutti ammessi per epoche più tarde, ma non è ad essi che ci riferiamo: qui non vogliamo parlare di influenze, ma di *origini*.

Ma perchè queste origini orientali dell'arte cristiana nell'Italia meridionale possano sembrare più sicuramente basate, è necessario vedere se c'era veramente dal V all'VIII secolo un movimento commerciale fiorente tra i paesi orientali e l'Italia meridionale. Ebbene, l'aiuto che ci viene in questo caso dalle fonti storiche è importantissimo: da notizie di innumerevoli testi e iscrizioni, è stato possibile concludere che in tutte le principali città d'Italia, specialmente nel Mezzogiorno, come di Gallia, di Spagna e d'Africa, c'erano delle fiorentissime colonie di mercanti orientali. Lo Scheffer-Boichorst[2] ha raccolto queste testimonianze che rimontano anche fino al I secolo dell'era cristiana; l'influenza orientale si fa poi sempre più potente col progresso del tempo, e nessuno potrebbe negare ch'essa abbia esercitata un'azione assai profonda sull'industria, sull'agricoltura, sui costumi occidentali. Si comprende quindi che il cristianesimo nato in Oriente doveva tenere per giungere in Occidente questa via naturale che gli era aperta, e che perciò i mercanti sirii debbono essere stati efficaci trasmettitori della nuova dottrina e insieme dell'arte nuova che la illustrava. E si noti, ciò che a noi specialmente preme, come l'influsso potente della civiltà orientale nei paesi latini dell'impero occidentale sia anteriore alle invasioni barbariche, e che quindi i barbari, venendo più tardi, trovarono già innanzi a loro un potente elemento di civiltà, che non riuscirono a vincere.

[1] *La Toscana, l'Umbria e la Magna Grecia.* Impressioni di CESARE MALPICA. Napoli, 1846, pag. 313. Il Malpica capitò a Rossano durante un viaggio di piacere, non per scopo di ricerche archeologiche, anzi dei monumenti della città appena fa menzione, e pure subito ebbe notizia del codice, che gli fu anche mostrato; segno che prima che i due dotti tedeschi lo *scoprissero*, sul luogo già si conosceva il valore del prezioso cimelio pur giudicandolo così male quanto alla sua antichità.

[2] P. SCHEFFER-BOICHORST, *Kleinere Forschungen zur Geschichte des Mittelalters.* IV. *Zur Geschichte der Syrer im Abendlande* in *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung.* IV (1895), pag. 520-550; L. BRÉHIER, *Les colonies d'Orientaux en Occident* in *Byzantinische Zeitschrift*, 1903, pag 1 39.

Con le invasioni dei popoli nordici, anzi, gli orientali vengono a conquistare una parte preponderante: sulla civiltà greco-romana la loro azione non poteva essere tanto rapida, ma quando per la venuta delle genti germaniche la civiltà romana decadde, allora l'elemento orientale prevalse facilmente sui barbari.

E in quel periodo di universale trasformazione di idee, di costumi, di concezioni religiose, civili, artistiche, tra quelli che apparentemente sembrano i due principali contendenti, i popoli del nord e i romani, prende invece la parte principale un terzo elemento che potentemente contribuisce alla formazione dell'età nuova: l'elemento orientale.

Ecco come l'arte dell'Italia, della Gallia, della Spagna ha tanti motivi comuni, ecco come si spiega l'unità che regna in tutta l'arte cristiana dal VI secolo in poi.

Chi segua lo svolgimento dell'arte cristiana nei diversi paesi dell'Occidente vedrà come dalle opere dei primi secoli a quelle del VI, non c'è una vera continuità: ad un certo punto c'è un salto, un trapasso improvviso, la vecchia tradizione si spegne, forme nuove subentrano, che è difficile riattaccare completamente a quelle anteriori. Osserviamo come esempio la pittura cristiana di Roma: nelle catacombe le forme si vanno sempre più delineando nettamente dal principio del IV secolo in poi, ma solo gradatamente; mentre nel VI secolo e già alla fine del V, a Santa Maria Antiqua, a Commodilla,[1] a Ponziano e a Generosa,[2] troviamo non più le forme indecise, in cui le figure appena sono abbozzate nell'insieme, mentre i dettagli rimangono incerti; ma una maniera tutta diversa, dai tratti precisi e sicuri, dai particolari rilevati. La parte ornamentale prende poi d'un tratto uno straordinario sviluppo: nelle catacombe non si trovano che motivi vegetali o decorazioni geometriche; nel VI secolo invece a Santa Maria Antiqua compaiono, come improvvisamente, sontuosi motivi architettonici (intorno alla Madonna con gli angeli nel palinsesto), croci decorative iscritte entro cerchi ornati dalle caratteristiche strisce coi colori cangianti dell'iride, proprie della Siria (nella cappella dei quaranta martiri).

Questo movimento orientale viene a Roma probabilmente dall'Italia meridionale; del resto le colonie orientali erano fiorentissime anche a Roma stessa, dove già dall'antichità gli scrittori satirici lamentano l'invasione dei siri; nel V secolo i mercanti orientali avevano acquistata tale preponderanza che Valentiniano III nel 440 li espulse; essi furon però richiamati dopo una carestia. L'Aventino era il quartiere dei greci e degli orientali che ivi avevano le loro chiese; ben presto gli orientali conquistano importanti cariche ed esercitano liberamente ogni professione. Col VII secolo sorgono nella città numerosi monasteri basiliani.

Nell'Italia meridionale a Pozzuoli, a Miseno, a Napoli, in Sicilia, abbiamo notizie documentate di fiorentissime colonie di commercianti orientali; dappertutto sorgevano monasteri basiliani. Il monachismo, di cui non si è tenuto conto dallo Scheffer Boichorst e dal Brehier, è stato il più potente trasmettitore della civiltà orientale in Occidente. I numerosissimi conventi di monaci basiliani dell'Italia meridionale erano altrettanti centri di cultura greca e orientale: erano i monaci che pei bisogni del loro culto importavano i codici, le stoffe, le icone dall'Oriente, e sul modello di quelle ne riproducevano nei loro conventi. Tutta questa suppellettile artistica, dopo la decadenza dell'ordine basiliano è andata naturalmente perduta e dispersa, ma tuttavia non è difficile di riconoscerla per certi tratti caratteristici. Quanti oggetti d'arte, creduti orientali, ora dispersi nei musei d'Europa, appartengono invece all'Italia meridionale![4]

Il carattere orientale dell'arte cristiana del sud d'Italia, fin qui non rilevato da alcuno, è evidentissimo, e ci persuade a credere che il codice purpureo rossanense sia l'unico superstite d'un gran numero di codici che dalla Siria, dall'Egitto, dall'Asia Minore venivano nei conventi basiliani. Lo Strzygowski nota assai bene a questo proposito, che uno dei trasmettitori di questo movimento può essere stato Cassiodoro, il quale quando nel 540 si ritirò nel chiostro di Vivarium in Calabria da lui fondato, strinse rapporti con Nisibis e Edessa.[5]

Le influenze bizantine di cui si hanno anche testimonianze storiche documentate (la famosa chiamata di artisti greci a Montecassino per opera di Desiderio), non hanno servito che a rinvigorire la tradizione dell'arte orientale nell'Italia meridionale: agli inizi dell'arte cristiana non è di influenze che si deve parlare, ma di *origini orientali*. Questa è la soluzione del problema che s'agita sull'arte dell'Italia del sud, problema che dopo l'opera del Bertaux, è forza riconoscerlo, era rimasto allo stato di prima.[6]

Come i modelli orientali che più facilmente potevan venire in Occidente erano i codici miniati, così bisogna specialmente ricercare le tracce caratteristiche dell'arte orientale nei codici italiani che si miniavano copiando quelli, e che rimontano anche al VI-VII secolo, malgrado il Bertaux non ne conosca di più antichi dell'XI secolo![7] Anche nelle miniature monastiche benedettine e basiliane, i motivi architettonici, le decorazioni delle cornici, i costumi, i particolari iconografici sembrano tolti di peso da codici orientali, siriaci soprattutto, così che quei codici si potrebbero addirittura chiamare *continuatori dell'arte orientale;* ma se non conoscessimo prima dell'XI secolo nessun manoscritto miniato da potersi assegnare all'Italia del sud, si potrebbe sospettare che quei motivi orientali siano stati introdotti dagli artisti greci venuti nei conventi benedettini.

Noi possiamo invece, indicare, codici che rimontano anche al VII secolo, di sicura provenienza dall'Italia meridionale, nei quali l'imitazione da miniature dell'Oriente è indubbia. Uno di questi manoscritti è il famoso evangelario cantabrigense, che tante volte già abbiamo richiamato per i suoi rapporti iconografici e liturgici col codice di Rossano. L'evangelario si conserva nella biblioteca del *Corpus Christi College,* e, secondo scrive il Garrucci, è « molto verisimile, per non dir certa, la opinione che sia questo uno dei moltissimi codici (*plurimos codices*) i quali sappiamo dal venerabile Beda che furono mandati nel 601 a Sant'Agostino apostolo degl'Inglesi dal santo papa Gregorio Magno... »[8]

Il Wanley[9] osserva che da alcune note poste in fine del codice risulta che tra l'844 e il 949 esso trovavasi nel monastero di Sant'Agostino in Cantorbery, e che i dati paleografici lo fanno ritenere non inglese; le stesse cose ripete il Westwood.[10] Il Garrucci osserva assai giustamente che il codice è copia di un altro più antico, come si rileva da errori del copista, e da altri indubbi particolari, e assegna l'esemplare primitivo al V secolo. Noi abbiamo già rilevato nell'analisi iconografica, che questo originale primitivo dovè essere indubbiamente orientale; quanto all'origine dell'attuale codice, il Grisar lo crede proveniente da Roma,[11] mentre a noi preme di richiamare la grande autorità di L. Traube, che lo assegna all'Italia meridionale.[12]

Un altro manoscritto, che non esitiamo ad attribuire all'Italia meridionale, è il famoso pentateuco Ashburnham, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi, attribuito concordemente al VII secolo,[13] la derivazione delle miniature da un modello orientale, è così chiara, che c'è da meravigliarsi che solo poco tempo fa sia stata rilevata,[14] benchè del codice molti avessero scritto. Secondo il Delisle il codice apparteneva un tempo al chiostro di Saint Gatien in Tours, e passò,

[1] A. Muñoz, *Pitture medioevali romane* ne *L'Arte,* 1905, pag. 56.
[2] Wilpert, *Le pitture delle catacombe,* tav. 255, 257, 258, 262.
[3] Bréhier, pag. 7.
[4] Noi abbiamo tentato di ricostruire le scuole di miniatura dei basiliani. Cfr. A. Muñoz, *I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma.* Firenze, 1905, pag. 87.
[5] J. Strzygowski, *Eine alexandrinische Weltchronik,* pag. 181.
[6] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale.* Paris, 1904.
[7] Bertaux, pag. 197.
[8] Garrucci, III, pag. 64.
[9] *Catalogus librorum septendrion.* Oxford, 1705, pag. 151.
[10] *Palaeographia sacra pictoria.*
[11] H. Grisar, *Roma alla fine del mondo antico.* Roma, 1899.
[12] In *Abhandlungen d. K. Bayer. Akad. d. Wiss. Hist. Classe.* XXI (1898), pag. 107.
[13] *The miniatures of the Ashburnham Pentateuch* edited by Oscar von Gebhardt, London, 1883. L. Delisle, *Les très anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Ashburnham Palace* in *Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions,* 22 février 1883. Palaeographical Society, pl. CCXXXIX. A. Springer, *Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch* in *Abhandlungen der philolog. hist. Classe der Königl. Sächsischen Gesellschaft d. Wiss.* IX (1884).
[14] J. Strzygowski, *Orient oder Rom,* pag. 32-39.

al tempo della Rivoluzione nella biblioteca municipale di quella città, dove rimase fino al 1842, nella quale epoca scomparve per ritrovarsi nel 1846, nella biblioteca di Libri, il celebre trafugatore di manoscritti. Il Libri lo vendè alcuni anni dopo a un negoziante di Londra, dal quale passò poi a lord Ashburnham. Il fol. 116ᵛ porta l'iscrizione: « μον. χρῦπτοφέρρ » che si vuole falsificata dal Libri per nascondere le tracce del furto. Quest' ultima affermazione non è però del tutto sicura, e non può escludersi che la scritta sia invece autentica; la biblioteca del convento basiliano di Grottaferrata, insieme coi codici greci, ne conservava tanti latini che non ci sarebbe alcuna difficoltà ad ammettere che anche il pentateuco Ashburnham una volta le avesse appartenuto. I caratteri della scrittura onciale ci spingerebbero ad attribuire il mano scritto al sud d'Italia; le forme del latino volgare non contrastano all' ipotesi; l'analisi artistica la rende poi, a parer nostro, molto probabile. Il v. Gebhardt non crede da escludersi che il codice appartenga all'Italia settentrionale; lo Springer lo attribuisce ad una regione in cui la cultura germanica si era fortemente mescolata all'antica; ma tralascia di dire se questa regione sia piuttosto l'Alta Italia o la Francia del sud

Dall' Italia Meridionale il codice passò poi in Francia, come avvenne del famoso Virgilio Romano (sec. VI), ora alla Vaticana,[1] e di molti altri codici dello stesso tempo.

Lo Strzygowski ha benissimo rilevato il carattere schiettamente orientale delle figure, delle architetture, delle piante e degli animali rappresentati nell'Ashburnham; certe particolarità dell'acconciatura e del costume non si trovano che in monumenti dell'Oriente. Una delle principali argomentazioni dello Springer per attribuire il pentateuco a una regione del nord, è il carattere delle architetture che si disegnano costantemente sul fondo delle varie scene: ma lo Strzygowski osserva come le stesse forme appaiano nella serie di tavolette eburnee del Museo archeologico di Milano con le storie della vita di San Marco[2] che il Graeven crede appartenenti alla cattedra di S. Marco, che fu portata da Alessandria in Costantinopoli e fu donata a Grado dall' imperatore Eraclio; e lo Strzygowski ricollega ai prodotti artistici egiziani: a un'origine nordica nessuno potrebbe pensare. Anche noi riconosciamo il carattere orientale degli avorii di San Marco, ma tuttavia non esitiamo ad attribuirli all'Italia meridionale; essi sono un'altra prova della grande influenza che l'arte cristiana d'Oriente aveva in Occidente; un altro prodotto dello spirito orientale che fioriva in terra italiana.

Quello che più è caratteristico nell'Ashburnham, è il costume delle donne, che portano lungo chitone riccamente ornato, e al disopra la penula; e hanno collane, bracciali, orecchini; l'acconciatura della chioma è poi assolutamente unica nel genere e non trova analogie in nessun altro codice miniato nè greco nè latino: i capelli sono sollevati assai alti, e son sostenuti in basso da nastri orizzontali e nel mezzo da uno verticale, ornati con perle; al disopra c'è un velo. Ora tale caratteristica acconciatura non si trova che negli affreschi della catacomba di Palmira;[3] e lo stesso si dica del costume indossato dagli uomini, così che non si può a meno di ammettere l'origine orientale di tali dettagli. Strzygowski pensa ad un pentateuco originale ebraico, o greco, ma composto da Ebrei che erano in contatto con la cultura ellenistica, e quindi il pensiero ricorre subito ad Alessandria, dove era il centro degli Ebrei grecizzati all' origine alessandrina farebbe pensare anche l'analogia con gli avorii di San Marco

Si è osservato inoltre come nel pentateuco la riproduzione di piante e di animali che sono esclusivi dell'Oriente sia così naturale da far credere che l'artista ne avesse fatto uno studio personale; così che v. Gebhardt suppone che il miniatore avesse viaggiato l'Oriente: l'ipotesi dello Strzygowski spiega invece più naturalmente la cosa. Ma le architetture caratteristiche del pentateuco Ashburnham si ritrovano tali e quali nei codici benedettini posteriori al Mille, non più come rarità, ma comunemente, come è comunissimo nell'arte monastica benedettina, l' uso che si potrebbe dire anche esagerato di costruzioni architettoniche che servono da sfondo alle rappresentazioni.

Il pentateuco di Ashburnham, evidentemente è copia di altro più antico esemplare, nel quale, noi crediamo, la disposizione delle miniature doveva esser tutta diversa Attualmente in ogni pagina si trovano riunite molte storie, non separate da cornici, ma distinte dalle architetture che fanno da sfondo, e spesso dal diverso colore del fondo stesso. Tale sistema di collocare le scene in più ordini, distinguendole con diverso colore del fondo, non può assolutamente essere originale; si comprende bene che l'artista che copiava ha trovato nel codice primitivo le scene separate, ed essendo costretto a riunirle le ha volute così stranamente, e, diciamolo pure, goffamente distinguere. Non cade quindi dubbio che l'attuale codice sia copia di altro più antico; lo dimostra chiaramente meglio delle altre la tav. III,[4] in cui, evidentemente, il copista ha trasposto l'ordine delle scene che trovava nell'originale; infatti, le storie si seguono in questo modo: Adamo ara i suoi campi; Dio chiede conto a Caino dell' uccisione di Abele; Abele pasce il gregge; Caino ara la terra, uccisione di Abele

Un elemento tutto orientale, passato nella miniatura dell'Italia meridionale, è la decorazione delle tabelle dei canoni eusebiani. È noto come queste tabelle introdotte da Eusebio, si trovino riccamente ornate, con arcate che dividono in colonna le cifre dei vari vangeli, negli evangelari orientali; così nel codice di Rabula, nell'evangelario parigino siriaco n. 33, del VI-VII secolo,[5] nel frammento di evangelario greco della Hofbibliothek, edito dal Wickhoff.[6] Lo Janitschek[7] ha giustamente confrontato le ricche tabelle dei canoni degli evangelari carolingi con quelle degli orientali per concluderne che nei primi si sono certamente imitati i modelli siriaci: noi possiamo dire lo stesso per gli evangelari dell'Italia meridionale. Nel British Museum si conserva un evangelario latino, in onciale dell'VIII secolo, che proviene dal convento di San Pietro in Benevento, dove si trovava nel XV secolo, ed è segnato Add. Ms. 5463 in esso troviamo le tabelle dei canoni, divise secondo il tipo orientale in arcate, sorrette da colonne policrome; racchiuse poi in un arco più grande e più largo, ornato ora di nastri a spirale, ora di fiori e di uccelli

Altri esempi non mancano, in tutta la miniatura benedettina le tabelle canoniche portano simili ornati; l'evangelario Vat. lat. 3741 dell'XI secolo ha pure arcate sostenute da colonne di marmi policromi, con figurette di uccelli sugli archi;[8] lo stesso si dica del codice Vallicelliano B. 50, del X secolo, che pure noi crediamo dell'Italia del sud, e che ha arcate, sorrette da colonnine marmoree, poggianti su basi identiche a quelle dell'evangelario parigino syr. 33, con capitelli a fogliame. Al fol. 8 l'arco è decorato da ventagli intersecati come nel frontespizio dei canoni del Rossanense, alternatamente rossi e violetti; al fol. 33, l'arco è ornato a strisce con le gradazioni cangianti, così caratteristiche dei manoscritti siriaci, e da questi passate anche nei carolingi.

Tutta l'ornamentazione dei codici monastici dell'Italia meridionale è evidentemente di origine orientale, ciò che viene molto a diminuire la pretesa grande influenza dell'arte carolingia: se tanti motivi di decorazione, specialmente nelle iniziali, sono comuni ai codici carolingi e ai benedettini, non è già che questi siano imitati da quelli, ma piuttosto che gli uni e gli altri derivano da una comune fonte orientale

Se confrontiamo le iniziali e gli ornamenti dei codici benedettini con quelle dei codici siriaci, armeni e copti, con le corde intrecciate, dipinte a colori chiari, e i motivi zoomorfici frequentissimi, si vedrà che la somiglianza è talvolta identità assoluta.

Nella biblioteca di Montecassino si conserva un importante manoscritto greco contenente le opere di San Doroteo,[9] della fine dell'XI secolo, certamente scritto nell'Italia meridionale da un Arsenios, monaco basiliano. Tutte

[1] L. Traube, *Das Alter des Codex Romanus des Virgil* Strena Helbigiana, p. 314

[2] H. Graeven, *Frühchristliche u. mittelalterliche Elfenbeinwerke aus Sammlungen in Italien* II, n. 42 48.

[3] Illustrati dallo Strzygowski, *Orient oder Rom*, pag. 11-33 e da B. Farmakovskij, *La pittura a Palmira*, in *Bulletin de l'Institut archeologique russe à Constantinople*. VIII (1903), pag. 172-198

[4] V. Gebhardt, *Ashburnham-Pentateuch*, pl. III.

[5] Due pagine son riprodotte nei nostri *Monumenti d'arte*, fasc. I, tav. I.

[6] In *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien, 1893, tav. 196-213.

[7] H. Janitschek, *Die Trierer-Ada Handschrift*. Leipzig, 1889.

A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Rome, 1906, fig. 58 e 59.

[9] A. Muñoz, op. cit., pag. 83-88, fig. 54 e 55.

le iniziali a corde intrecciate con motivi zoomorfici, e le miniature che ornano le ultime due pagine non sono diverse da quelle comuni all'arte benedettina: e nello stesso tempo trovano riscontri perfetti nei manoscritti siriaci

Una delle miniature (fol 78 v), porta nel centro un cerchio che ha nel sommo, all'esterno, una croce, ai due lati della quale stanno due pavoni; in basso, al di fuori, ci sono due croci formate da intrecci di corde, nell'interno del cerchio una terza croce con una iscrizione. L'altra pagina miniata (fol. 79) ha due archi a ferro di cavallo sostenuti da pilastri ornati di corde intrecciate: dal sommo degli archi discendono due mani indicanti la divinità; dagli architravi che uniscono i pilastri pendono lampade e flabelli; in alto, al di fuori, c'è un busto di Cristo col nimbo crocigero. Arsenio, il calligrafo, e probabilmente il miniatore del codice, se non era greco d'origine lo era certamente di educazione; tuttavia, il carattere delle miniature non è quello bizantino, ma ricorda invece assolutamente i tipi orientali, i siriaci soprattutto.

Se si confrontano le iniziali del codice cassinese con quelle dei manoscritti greci e glagolitici della biblioteca del monastero del monte Sinai,[1] si trovano gli stessi motivi tratti dal regno animale, gli stessi ornamenti, gli stessi colori vivi tra cui predominano il rosso e il giallo.

Ma la somiglianza tra i codici orientali e quelli dell'Italia del sud è anche spesso più intima. i motivi iconografici non meno di quelli stilistici son passati alle scuole benedettine, prima nella miniatura, poi nell'arte monumentale. Le celebri pitture di Sant'Angelo in Formis presentano col Rossanense strettissime analogie iconografiche;[2] nella guarigione del cieco sono unite in uno stesso quadro come nel Rossanense, i due momenti del Cristo che tocca l'occhio del cieco, e di quest'ultimo che a destra si lava alla fonte; l'ingresso di Cristo a Gerusalemme (fig. 9) ha tutti gli stessi elementi disposti nel medesimo modo, l'ultima cena con la tavola a semicerchio, e il motivo di Giuda che intinge nel piatto, è riunita in uno stesso quadro con la lavanda dei piedi che, come nel Rossanense, sta a destra. Cristo che lava i piedi porta pure un bianco panno intorno alla cintola; e si china sulla vasca dove Pietro immerge i piedi, intorno gli apostoli in piedi· la resurrezione di Lazzaro ha pure tutti gli elementi che troviamo nel Rossanense

È impossibile attribuire al caso l'affinità tra il Rossanense e le pitture di Sant'Angelo in Formis: l'uno e l'altre sono invece i prodotti di una stessa corrente d'arte monastica nata in Oriente e trasportata dai monaci nei conventi basiliani e benedettini dell'Italia meridionale.

Questa corrente d'arte orientale giunse fino a Roma, che artisticamente dopo il VI secolo non fu che una dipendenza dell'Italia meridionale.

A Santa Maria Antiqua e a San Saba già al VI e VIII secolo troviamo i motivi ornamentali del Rossanense e del Rabula; un prodotto evidente della corrente artistica orientale sono poi le pitture di Sant'Urbano alla Caffarella, in cui pure le scene della resurrezione di Lazzaro (fig. 8) e dell'entrata a Gerusalemme (fig. 10) col particolare, caratteristico dell'Oriente, del Cristo che cavalca con ambedue le gambe da un lato, sono affini a quelle del Rossanense benchè gli elementi che le compongono siano diversamente disposti.

Le pitture di S. Bastianello al Palatino, della chiesa di Grottaferrata, della cappella dei SS. Quattro Coronati, sono pure altrettante derivazioni dall'arte dell'Italia Meridionale.

Ma non è il caso di insistere su tali raffronti: le questioni che per ora abbiamo soltanto accennate, saranno ampiamente studiate in un nostro lavoro dedicato esclusivamente alla miniatura monastica basiliana e benedettina. Qui abbiamo voluto intanto rilevare, nella prima edizione italiana del Rossanense, l'importanza che ha questo codice per la storia dell'arte nostra.

[1] N. Kondakov, *Le iniziali zoomorfiche dei codici greci e glagolitici del X-XI secolo, nella biblioteca del convento del Sinai.* Pietroburgo, 1903 (in russo) con VIII tavole, una delle quali è riprodotta in A. Muñoz, *L'art byzantin,* fig. 56

[2] Rilevate anche da E. Gradman, in un articolo a noi ignoto, nel *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus.* 1896 N. 6.

Fig. 10. Roma, S. Urbano alla Caffarella. Entrata di Cristo a Gerusalemme.

INDICI

INDICE DEI MONUMENTI

INDICE DELLE TAVOLE

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

AGGIUNTE E CORREZIONI

Pag. 10, col. 1. Riguardo all'ipotesi del Rjedin, si noti che la cattedrale di Rossano a cui ora appartiene il codice, era in epoca antica dedicata a San Marco (L. De-Rosis, *Cenno storico della città di Rossano*, Napoli, 1838). Malgrado questa coincidenza l'idea del Rjedin non si sostiene, perchè non sappiamo se accanto agli altri evangelisti c'era o no la Madonna.

Pag. 16, nota 10. Tra le pitture della catacomba di Alessandria ora perdute, si vedeva su un pilastro, secondo Néroutsos-bey (*L'ancienne Alexandrie*, pag. 45) una figura di angelo con aureola gialla intorno al capo, e l'iscrizione Σοφια [illegible]. Probabilmente non era un angelo, ma una donna alata.

Pag. 16, col. 2. Secondo la descrizione di Néroutsos-bey (*L'ancienne Alexandrie*, Paris, 1888, pag. 43) tanto Pietro che Andrea portano nel piatto dei pesci; presso le turbe che si satollano ci sono dei canestri, e l'iscrizione suona παιδια τας ευλογιας, etc.

Pag. 23, nota 10. In luogo di Udtke si legga Lüdtke.

INDICE GENERALE

TAVOLE

LA RESURREZIONE DI LAZZARO

ROMA CROM...

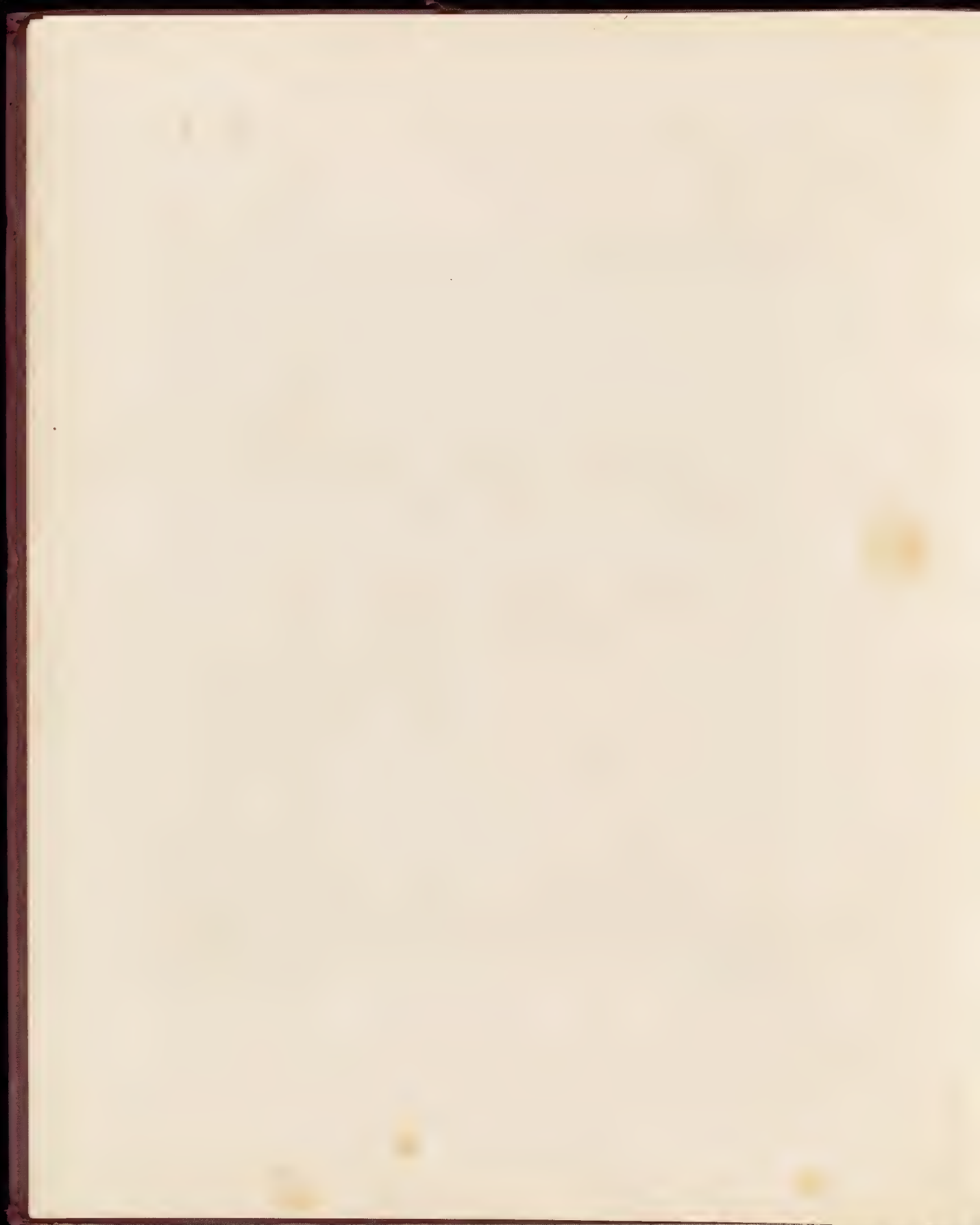
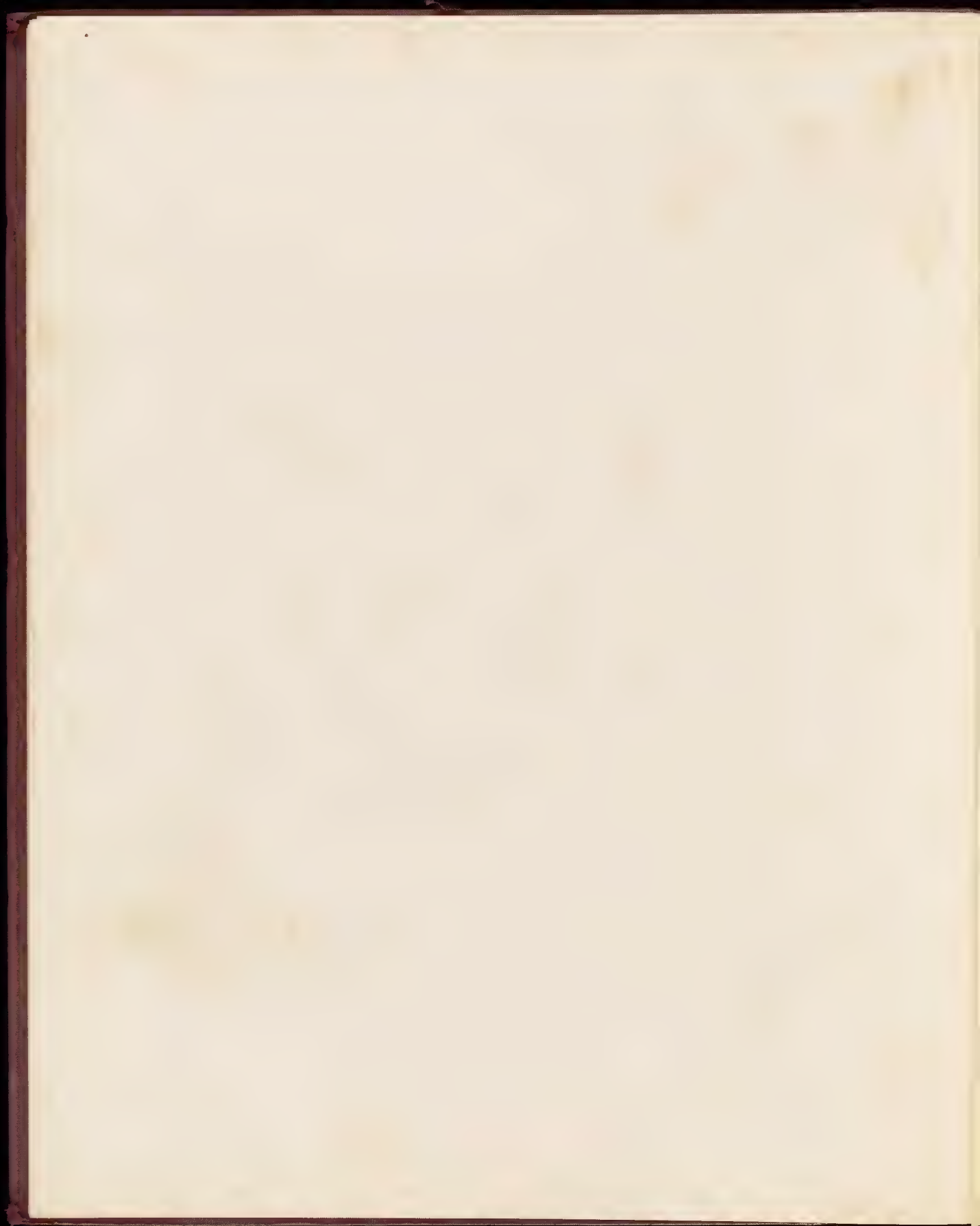
L'ENTRATA DI CRISTO IN GERUSALEMME

CROMOFOTOTIPIA DANESI

LA CACCIATA DE' MERCANTI DAL TEMPIO

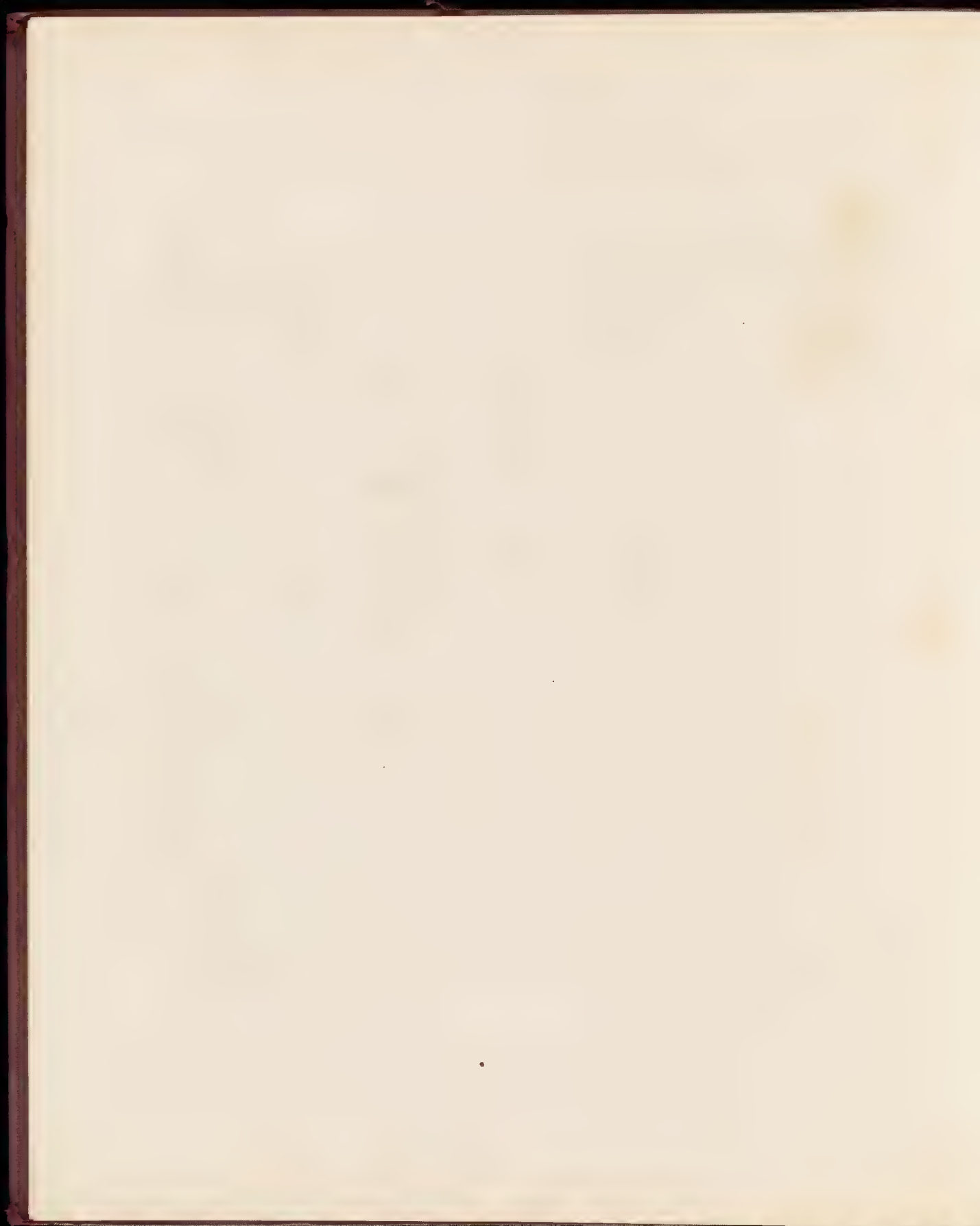
LA PARABOLA DELLE DIECI VERGINI

L'ULTIMA CENA E LA LAVANDA DEI PIEDI

LA DISTRIBUZIONE DEL PANE

LA DISTRIBUZIONE DEL VINO

FRONTESPIZIO DELLE TABELLE DEI CANONI

LA GUARIGIONE DEL CIECO NATO

ROMA CROM. ... TRALLIN...

LA PARABOLA DEL SAMARITANO PIETOSO

CRISTO INNANZI A PILATO
PENTIMENTO E MORTE DI GIUDA

CRISTO E BARABBA

MARCO EVANGELISTA

NIZO DEL VANGE_O DI MATTEO

ROMA - CROMOFOTOT. P.A DANES

FOL. 48

FOL. 67

FOL. 145